مجلة دورية ثقافية تعنى بالفنون
تصدرها وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية

رئيس التحرير
د. عمـــر نقـــرش

مدير التحرير
يوسف الصرايرة

هيئة التحرير
محمود الـزواوي
عمر أبو الهيجاء
صخـــــر حتـــــر

للنشر في «فنون»

- تُرسل الموضوعات مطبوعة (مرفقاً معها قرص إلكتروني) أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة.
- يُرفق الكاتب مع المادة رسالة موجهة لهيئة التحرير يطلب فيها نشر مادته.
- يراعى في الدراسات أن تكون موثقة بحسب أصول البحث العلمي من حيث الترقيم والمراجع والهوامش.
- أن تكون المادة غير منشورة في أي من وسائل النشر.
- أن لا تقل المادة عن (2000) كلمة .
- هيئة التحرير هي المسؤولة عن إجازة المواد للنشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- لا تعاد المواد المرسلة للنشر إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.
- ترفق مع المواد الصور اللازمة، وأن تكون مناسبة من حيث الجودة.
- إذا كانت المادة مترجمة يرفق معها النص الأصلي واسم المصدر أو المرجع.
- ترتيب المواد في المجلة ومواعيد نشرها تخضع لاعتبارات فنية وعلمية.
- في حال موافقة هيئة التحرير على قبول المادة يتم إبلاغ الكاتب خلال ثلاثة أشهر من تاريخ تقديم المادة.
- يرجى من الكاتب تزويد المجلة باسمه الثلاثي ورقم حسابه البنكي في حال كان مقيماً خارج المملكة.

e-mail : funun.jordan@yahoo.com
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2005/1731/د)
المواد المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

المحتويات

3	**أول القول**	د. عمر نقرش

التشكيل :

4	محمد رفيق اللحام: ذاكرة التشكيل الأردني	غازي إنعيم
8	الخلق الفني: شرر الفكرة وبلورتها	رسمي الجراح
11	محمود طه: ساحر الصلصال ومموسق الخط	محمد العامري
15	التلوث البصري وتطوير الذائقة الجمالية	يوسف الصرايرة

فوتوغراف

20	الفوتوغرافية روان دعاس	جعفر العقيلي

المسرح :

25	الموسيقى "صورة سمعية داخل فضاء العرض المسرحي"	د. محمد خير الرفاعي
31	لغة الجسد في المسرح	مجدولين أبو الرب
37	اغتيال المؤلف المسرحي	عبد الناصر خلاف
41	"قلادة الدم" وشم الحرب على الروح	حنان بيروتي

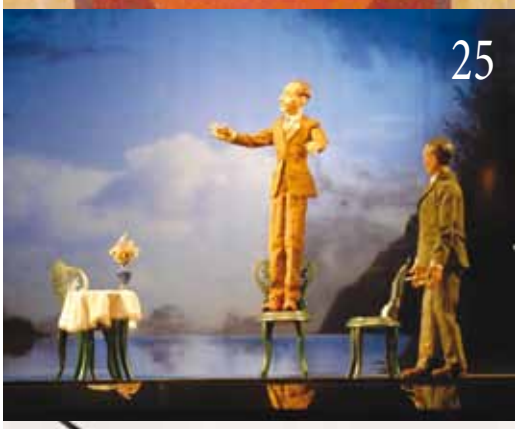
السينما :

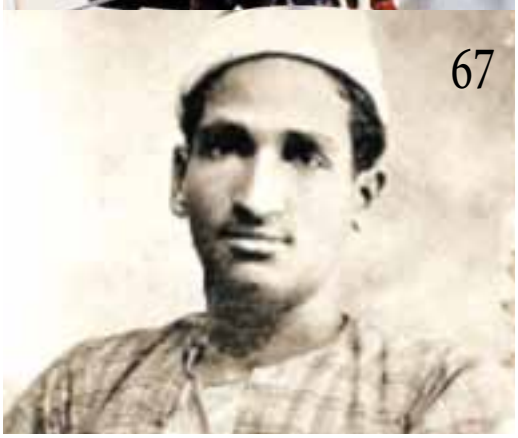
46	الأزياء في السينما	ناجح حسن
50	" الريس عمر حرب" ..أنموذج في بنيته	ذكريات حرب
54	رؤية المخرج ستيفن سودربيرغ	تيسير أبو شومر
58	مع فيدل مهما حدث	رانية حداد

موسيقى :

61	نشأة الموسيقى الكلاسيكية في أوروبا وتطورها	آية الخوالدة
67	سيد درويش: عبقري الموسيقى	ماجد الدهامين
70	الموسيقان الأصمان: بيتهوفن وسميتانا	د. مصطفى يوسف
74	دور الأسرة والمجتمع في التنشئة الموسيقية	محمد هزاع الربيع

80	**آخر الكلام**	يوسف الصرايرة





الغـــلاف الأول:روان الـربـضـــــــــي/ الأردن
الغـــلاف الخـلفـي: محمـد السمهـــوري/ الأردن
الغلاف الداخلي الأول: فـادي حـدادي ـــن / الأردن
الغـــلاف قبل الأخير: فهـــد العمـــرو / الأردن

مجلة فنون صناعة ثقافية

تحتل المجلات الفنية، والثقافية مكانةًمهمةً،ومرموقة في نسيج الخريطة الفنية والثقافية، من خلال ما تسهم به في عملية إنتاج المعرفة وتداولها بين المهتمين والمعنيين، كما أنها تعد مؤشرا أساسيا من مؤشرات قياس مستوى الإنتاجية، والمعرفية من الناحيتين: النوعية والكمية، وتعدّ هذه المجلات مساحة مهمة للفنانين والمثقفين؛ لمتابعة نتاجهم وإسهاماتهم المعرفية ومناقشاتها، ومن هذا المنطلق ترعى وزارة الثقافة مجلاتها في مختلف العلوم الإنسانية والمعرفية،وتسعى إلى توفير كل الإمكانات الضرورية؛ لاستمرارها وتطورها النوعي بطموح جاد لدعم الإبداع والتنوير، ومجلة فنون منذ بداياتها الأولى حاولت أن تشكّل منبراً مفتوحا لجميع الفنانين، والمثقفين والنقاد من مختلف الأجيال، والتوجهات الإبداعية والجماليّة بمقترحاتها وأفكارها المتميزة.

وفي هذا العدد الذي نستهل به مطلع العام الجديد تتوج أبوابه مجموعة متميزة من المقالات والدراسات والقراءات النقدية في حقول المسرح والسينما، والتشكيل والموسيقى، سطرت بأقلام مجموعة من الفنانين والمبدعين، ففي باب التشكيل نطالع الموضوعات التالية: سلطة النقد، محمودطه ساحرالصلصال ومموسق الخط، الخلق الفني شررالفكرة وبلورتها، محمدرفيق اللحام: ذاكرة التشكيل الأردني،الفوتوغرافية روان دعاس: تخليداللحظة وأنْسَنَة الموجودات، وفي باب الموسيقى نطالع : نشأة الموسيقى الكلاسيكية في أوروبا وتطوّرها، سيد درويش عبقري الموسيقى، دورالأسرة والمجتمع في التنشئة الموسيقية، الموسيقيان الأصمان بيتهوفن وسميتانا، وفي باب المسرح نطالع:الموسيقى «صورة سمعية داخل فضاء العرض المسرحي، لغة الجسد في المسرح الراقص،»قلادةالدم» وشمُ الحربِ على الروح، موت المؤلف المسرحي، وفي باب السينما نطالع : رؤية المخرج ستيفن سودربيرغ لإشكاليات السينما المستقلة في هوليوود،مع فيديل مهماحدث «ثورة غيرمنجزة ... وموضوعية مفقودة،»الريس عمرحرب» أنموذج في بنيته ... وجمالية تركيبته اللغوية... ورمزيته المتعددة، الأزياء في السينما.

راجين أن تشكل مجلة فنون إضافة خاصة، ومتفردة إلى مجمل إصدارات وزارة الثقافة، ولتكون وصالاً جديداً مع الفنان والمتخصصين والمهتمين في الشأن الفني والثقافي العربي.

د. عمر نقرش
رئيس التحرير

محمد رفيق اللحام:

ذاكرة التشكيل الأردني

غازي انعيم / الأردن

يعد الفنان رفيق اللحام الذي خاض تجربة اللون والخط والظلال والأبعاد، من خلال الرسم والحفر والتصميم والخط العربي، رائد حركة الفن التشكيلي الأردني، وأحد الرواد المؤسسين الذين طبعوا تاريخ الفن التشكيلي الأردني بعطائهم وإبداعهم الفني منذ خمسينيات القرن الماضي، اذ عكست مسيرته الفنية مراحل مختلفة من البحث العميق والدؤوب، والجهد المتواصل في تاريخ الفن وتقنياته.

تنوعت لوحات ذاكرة الفن التشكيلي الأردني الفنان رفيق اللحام المنفذة بتقنية الألوان الزيتية، والمائية، والحفر، والمينو برنت، والقلم الرصاص، والحبر الصيني، بين الحروفية والواقعية والتعبيرية والرمزية، والتجريدية التي انحاز لها في السنوات الأخيرة.. وقد استأثرت لوحاته باهتمام العديد من الفنانين والنقاد لما لها من أصالة، وأهمية تاريخية، ولما تحمله من معان وقيم استوعبت المكان والتراث الوطني والعربي والإسلامي بعمق، وحاورت الإنسان من الداخل.. وعبرت عن الحروفية والواقع والأحداث الوطنية والقومية.

وتشهد المواضيع المختلفة التي تناولها هذا الفنان الذي بدأ مع الفن في بداية منتصف القرن الماضي، على دوره الكبير في إثراء حياتنا التشكيلية لأكثر من نصف قرن، فهو مثقف واعٍ، له نهج خاص واضح، أدى إلى تميزه على خريطة الفن التشكيلي الأردني المعاصر.. وتشهد له أيضاً المواقف الكثيرة التي خاضها هذا الفنان لنهضة الحركة التشكيلية الأردنية.

ولد الفنان رفيق اللحام في مدينة دمشق العام 1933 وفي أثناء طفولته تعرّف على عالم الفن واللون من خلال والدته التي كانت تهتم بالتطريز والأزهار.. والتي وفّرت له زخماً بصرياً وذائقة فنية أوقعته في حب الرسم، وهكذا عاش الفنان رفيق اللحام في حلم طفولي ملون يحاول حفظ تأثير الأماكن المحيطة من مبان وأزقة وشوارع في ذاكرته ثم مضى في دراسته ليلتحق، بمدرسة « دار الصناعة والفنون » في دمشق، حيث تلقى فيها أول دروسه في الفن على يد الفنان الراحل ميشيل كرشة الذي أصبح فيما بعد أحد أهم رواد الحركة التشكيلية السورية، وكان لدروس هذا الفنان أثر كبير في تحفيزه وتقربه من الفن.

كما لفتت عناصر الزخرفة العربية في المسجد الأموي اهتمام الفنان رفيق اللحام منذ طفولته، وسحرته الزخارف والخطوط المحيطة بالقباب والمآذن، وسقوف وجدران المنازل الدمشقية القديمة، مما شجعه لأن ينجذب في العام 1950 إلى الخط، وشجعه على ذلك عمالقة الخط العربي في تلك الآونة أمثال: حلمي حباب، وسامي نعمة، وبدوي الديراني، والمصري البحيري ونجاة قصاب حسن.

الفنان رفيق اللحام/الاردن

أتاحت هذه المرحلة للفنان رفيق اللحام الاطلاع على أعمال بعض الفنانين السوريين العائدين من الخارج والاستفادة من تجاربهم، وكانت عمان في تلك الفترة تعيش في فراغ فني؛ لأنها كانت بعيدة عما يجري من تطورات فنية في القاهرة ودمشق وبغداد.. واستمر هذا الحال حتى بداية الخمسينيات من القرن الماضي، وهي الفترة التي غادر فيها اللحام مع عائلته للاستقرار في مدينة عمان، وفيها التحق مع بعض زملائه بمرسم الفنان الروسي جورج أليف الذي قدم من فلسطين بعد نكبة عام 1948.

استفاد فناننا الذي كرس نفسه للإبداع، من الفنان الايطالي « أرماندو برونو » الذي كان له دور في تدريس الفن في « معهد الفن والرسم » الذي أسسه د. حنا قيالة في العام 1952 بمدينة عمان.

وإذا أردنا التعمق في بدايات الفنان اللحام، نرى أنها بدأت واقعية تسجيلية يغلب عليها مواضيع لمدينة عمان وبعض المواقع الأثرية والرسوم الشخصية والطبيعة الصامتة.. بعد ذلك بدأت موهبته تنضج بالممارسة المستمرة والاطلاع المتحقق، واستمر على هذا النسق من الرسم حتى أوائل الستينيات وهي الفترة التي سافر فيها الفنان رفيق اللحام إلى إيطاليا لدراسة الفن في أكاديمية أنالك، ومعهد سان جاكو في روما عام 1961.

وفي أكاديمية أنالك ومعهد سان جاكو تعلم المنظور، وتدرب على التكوين بين الكتل والفراغات.. ورسم بقلم الرصاص وبالريشة المعدنية العديد من الدراسات والتخطيطات سواء لكتل بشرية أو تكونيات لطبيعة صامتة. كما تعامل مع ألوان

الغواش عندما رسم النموذج الحي (الموديل) ومثال ذلك لوحة (شاب من روما) (1961) حيث رسمه وهو ممدد على الأرض بصورة تضمن التوازن الكامل، كما رسم العديد من الموديلات بأوضاع مختلفة تعبر عن مدى براعته في رسم الموديل ومثال ذلك لوحة (فتاة جالسة) 1961 وقد رسمها بشكل أمامي، ولوحة أخرى حملت نفس العنوان (1962) جالسة بشكل جانبي.. وهذه الموديلات التي قام برسمها الفنان رفيق اللحام تحفل بالتفاصيل والملامح والتعبيرات وخطوط التحديد الكونتورية والداخلية.

وفي أثناء وجود الفنان رفيق اللحام في الحي الاسباني بروما عمل على تعميق معارفه بالفن الإيطالي بزياراته المستمرة للمعارض والمتاحف الإيطالية والكنائس.. وفي عامي 1967 و1968 التحق بمعهد روتشستر بنيويورك في أمريكا.

وعند تأمل تجربة الفنان اللحام الذي اسهم في تأسيس فن أردني يتميز بالتجريب إلى جانب صياغة المناهج الفنية برؤية تحديثية، نلاحظ أنها مرت بمراحل عدة.. حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن من توليف موسيقي متناغم بين الزخرفة والعمارة والحرف واللون وتشكيل للجمل والتراكيب وبخطوط متعددة كالثلث والكوفي وغيرها؛ ما يثبت مقدرة هذا الفن على تسخير التجديد والإبداع ضمن مناخ الفن الحديث ومدارسه.

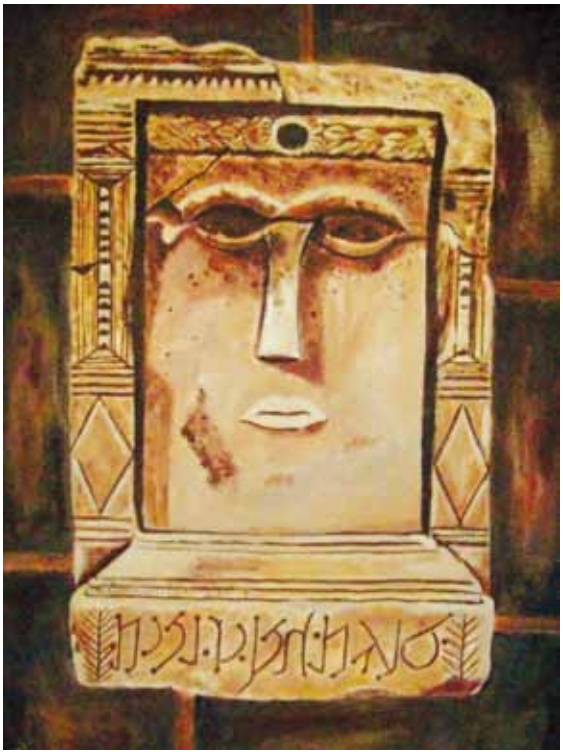
التغني بجمال الطبيعة الأردنية

وبالعودة إلى مسيرة الفنان رفيق اللحام التشكيلية، نلاحظ أنه مر بمراحل فنية متعددة، ركز في بعض مراحلها على نتاجات الحضارات التي مرت على الأردن، وبشكل خاص تماثيل عين غزال والتأثيرات العربية النبطية مثل: مدينة البترا ، والقصور الإسلامية الأموية.

ولم يتوقف جانب الأصالة في إبداع رفيق اللحام على علاقته بالمفاهيم القديمة، بل عمل على إيجاد نص حواره بين الحرف العربي والوحدة الزخرفية الهندسية والنباتية والكلمة من جهة وبين التشكيل الحديث بكل جمالياته ورسوخه من جهة أخرى، ومثال ذلك اللوحات الموسومة بـ (من الحضارة العربية، من التراث العربي، القدس، حروفية، أحرف عربية..).

رسم الفنان رفيق اللحام على مسطحات أعماله، البيوت والزخارف الهندسية والكلمات والحروف بطريقة التشابك والتقاطع.. مكوناً من هذه التركيبات الحروفية والزخرفية التي تتسق وتتنمط وفق امتدادها العمودي وأحيانا الأفقي ليحولها إلى أشكال بصرية كالقباب.. لتضفي على أعماله تلك المسحة الصوفية، ومثال ذلك لوحاته التي تدون الآيات القرآنية الكريمة ومثال ذلك لوحة (من الحضارة العربية)، ومجموعة (الحروفيات).

وغالبا " ما تتشكل الزخارف عن موتيفات نباتية أو هندسية تتمتع برقة تركيبية تشغل نفسها بملء الفراغات والفضاءات..



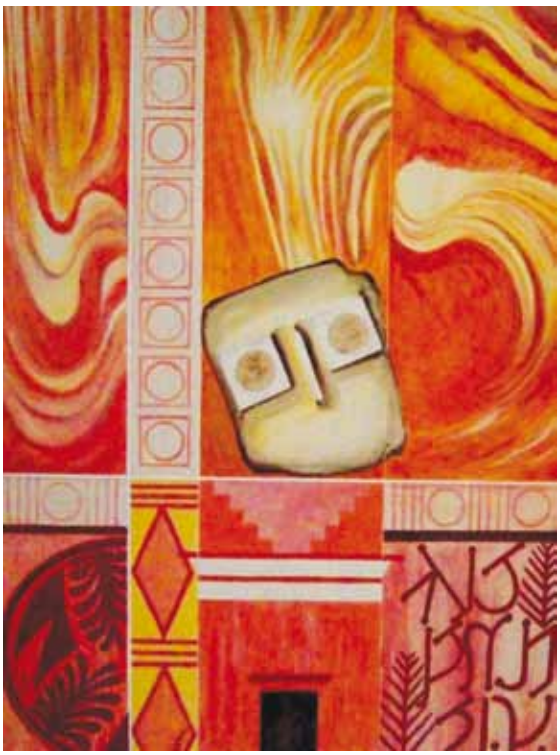
كما أنها حاضنة لونية أخرى تمتص حدة التناقضات اللونية بين الكتل والأرضية، مما يسبغ على العمل الفني إيقاعا بصرياً دفاقاً وفق تركيبة متكاملة من العلاقات الجمالية التي تؤطر العمل الفني بوحدة متماسكة «.

كما عشق رفيق اللحام الطبيعة الأردنية ومدينة عمان وتغنّى بجمالهما، حيث مضى يرسمهما بشغف، وهو يطوف بأحياء مدينة عمان وأزقتها بأوابدها وجبالها، اذ رأى في تلك الموضوعات جمالا رومانسيا.

ارتباط روحي

وارتبط الفنان رفيق اللحام روحياً بمدينة القدس التي زارها مرات عديدة قبل احتلالها من قبل الصهاينة الذين شردوا أهلها.. وعملوا على تهويدها ومحوها من الذاكرة الجمعية لأمتنا العربية والإسلامية؛ لذلك أراد أن يجسد موقفه الفكري، تجاه مدينة القدس، بصدر مفتوح، وتعبير صادق نابع من القلب؛ من خلال الخط واللون.. فرسم قبة الصخرة والمسجد الأقصى وعمارة القدس في عشرات اللوحات.. وعلى خلفية ألوان أنيقة وجذابة وبارزة، يتقدمها الأبيض الناصع في الأعمال الجرافيكية والبني والأزرق والأصفر والأحمر في الأعمال الزيتية، إلى جانب الزخارف الهندسية والحروفية، لتكشف عن خبرة ماهرة في إبداع لوحة فنية، عكست شتى انفعالاته المختلفة.

وتعد مدينة القدس بالنسبة للفنان رفيق اللحام « كالشمس



« يصافحها كل صباح في طلوعها، وأفولها، وظلت « القدس « تتردد في لوحاته الزيتية والجرافيكية بين الفينة والأخرى حتى يومنا هذا.

هكذا هو رفيق اللحام، يصرخ بملء فيه ليعبر عن الموضوعات المهمة في حياتنا اليومية ولسان حاله يقول: إلى متى تبقى القدس تحت الاحتلال؟

وبما أن فناننا دؤوب يحب التجديد، والتنويع، فقد أراد أن ينتقل ولو جزئياً من إطار التعبيرية، إلى التجريدية، والمتتبع لتجربته الأخيرة يلحظ أن هنالك تحولات واضحة لديه، وان هذه التجربة التي انبثقت من رحم تجاربه السابقة، قد نقلته إلى الحراك والتجديد ويسّرت عملية إسقاطاته النفسية دون عناء عليه.

وفي هذا المقام الفني الرفيع نذكر أن الفنان التشكيلي رفيق اللحام الذي كرّس أكثر من نصف قرن من عمره في الفن وصاغ قلادة ثمينة ثم علقها على جيد الثقافة الأردنية، مستمر في العطاء الفني بحب وتفان وإخلاص.

أخيراً ان الفنان رفيق اللحام الذي اسهم في تأسيس رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين وترأسها لأكثر من دورة؛ أقام عشرات المعارض التي تعبر عن إحساساته ومشاهداته وتأملاته، كما شارك في العديد من المعارض العربية والدولية في الوطن العربي وخارجه، ومن ضمنها البينالیات والمسابقات ونال فيها جوائز وشهادات تقدير وميداليات.

وتقديراً وإجلالاً لجهوده الفنية المتميزة حرص العديد من المتاحف والجهات الشعبية والرسمية على اقتناء أعماله الفنية، تعبيراً منها عن احترامها لجهود هذا الفنان وتميزه.

هذه النجاحات تحققت بعد نجاح الفنان اللحام في صياغة اللوحة وتصميم بنائها.. بحيث جعل العمل الفني يمثل قيماً جمالية رفيعة.

ليوناردو دافنشي

الخلق الفني :
شرر الفكرة وبلورتها

رسمي الجراح / الأردن

« إن التفكير مستحيل من دون صور » :قال الفيلسوف اليوناني أرسطو ، فيما قال الفيلسوف كانط:" جوهر الإبداع هو خلق ما هوغير موجود، وليس محاكاة محضه لما في الطبيعة ".

وتعد مرحلة الخلق الفني الإرهاص الأول للمخيلة لاستنباط او استحضار صورة ما، واعتمادها صيغة صورية، ثم تحويلها لفكرة عقلانية بإعادة بلورتها على شكل صورة او تجسيمها ماديا كمعطى قابلا للتلقي ، وفي المرحلة اللاحقة من عملية الخلق ستكون فنا لم يسبق لأحد ان ابتكر تلك الفكرة، او الهيئة الجديدة التي اتى عليها ذلك المنجز.

ومن هنا تأتي أهمية الخلق الفني كعصف ذهني، وضرورته للفنان المفكر وليس للفرد العادي الذي لا يجتهد في البحث ولان وظيفته التلقي لا أكثر ، في حين ان المبدع مطالب بشكل مستمر بتحويل الأحاسيس والأفكار الأولية الى شيء مادي ملموس ومحسوس؛ ليتعاطى معها العقل الواعي.

المقولتان السابقتان لأرسطو و كانط تؤشران الى شرر الفكرة الإبداعية لحظة تولدها، او الصورة التي لم تتبلور بعد ثم صوغها ذهنيا عملا فنيا وإبداعيا جديدا ومغايرا ، وتؤكدان أهمية تحليق المخيلة في حالة الشروع عن التعبير الفني تحديدا، وهنا لابد للمبدع من ان يمتلك الحرية المطلقة كمحفز أساسي للانطلاق بفكرته.

ان عملية الخلق الفني تمتد من ذلك الوميض الغامض في ثنايا العقل ومخازن الصور وحتى تقديمه منجزا فنيا، يصبح فيما بعد من حق المتلقي، والمتذوق. ولتلك العملية أبعاد فسيولوجية وسيكولوجية وأدائية وتقنية ومعرفية تمر بمراحل عديدة.

الخلق الفني لا يعني تلك المرحلة التي يقف فيها الفنان أمام الكانفس او المنحوتة او خلف طاولة التصميم ويكون قد اعد مسبقا تخطيطات أوليه، بل انها المرحلة السابقة التي خاض فيها العقل مخاضا عسيرا لتوليد فكرة ما او بناء تصور محدد عما سيكون منجزا إبداعيا لاحقا.

مسالة الخلق الفني الإبداعي تتم عبر مراحل كثيرة طويلة وعسيرة ومن خلال تدرج الفكرة رويدا رويدا وبتأن حتى يصل بها الفنان الى المتلقي لبا جماليا خالصا من كل الشوائب، ومرحلة الفكرة الفنية الاولية تلمع في غياهب الدماغ ومضة بعيدة تكون ملامحها ضبابية في البداية ، ثم تتكرر وتتكرر وتلح على الفنان بالخروج حتى يتم استحضارها بالتفكير والتمحيص و طرح الاحتمالات وتصورها بين الفينة والأخرى حتى تستقر صورة الفكرة في المخيلة.

والتحفيز والاستحضار للمخيلة لجلب الصورة التي هي بالأساس الفكرة ذاتها أمر تأسيسي لما سيتم البناء عليه لاحقا ،

بابلو بيكاسو

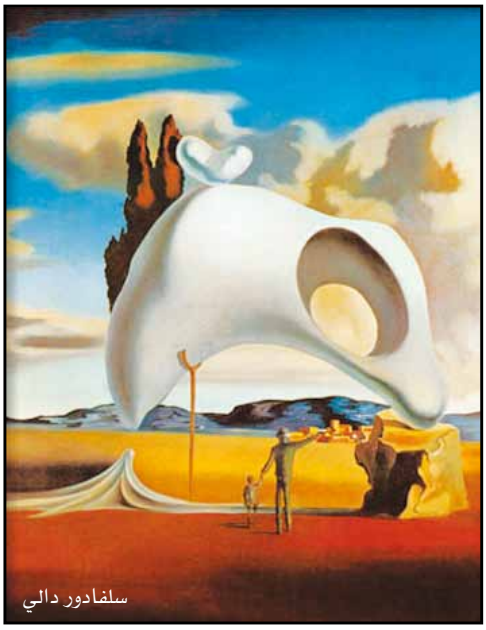
لان التحديد السليم للفكرة وملامحها يجعل بلورتها إبداعيا أمرا يسيرا، وقابلا للتطبيق فيما بعد والمراحل اللاحقة ثم ان تسجيل الملاحظات وتدوينها مفيد جدا لرصد تطور ولادة الفكرة.

ان ملامح الصورة تكون في بداياتها مغلفة بالهواجس والخوف من فقدانها، او تلاشي بعض ملامحها او الخشية من عدم تحقيقها للنجاح المطلوب، او الحضور الفاعل لدى الجمهور، وفشل فعلها التأثيري لدى المتلقي وان لا تصبح فيما بعد مادة قابلة للتعاطي مع متلقيها ، كل ذلك يرافق التداعي الذهني للفكرة وهو أمر طبيعي .

ويترافق تداعي الصورة الفنية بثراء المخيلة وهو شرط المبدع الذي يمتلك الحرية المطلقة فيما التداعيات الأخرى تسند الفكرة وتمنحها من شخصية الفنان المبدع الكثير، والتداعيات هي الفكر الفني والمرجعيات لدى الفنان و تاريخ الفن و سيرة الفنان، والمكان الأول في طفولته وسيرته الشخصية وعلاقته بالمحيط، والأحداث الجسيمة التي مر بها، والحالة العاطفية والاجتماعية و الاقتصادية و السياسية، و نظرته للعالم بشكل عام وغيرها من التأثيرات و التداعيات التي تظهر وتختفي خلال الأداء الفني .

وبعد عملية الشد والجذب بين المخيلة والصورة يأتي تخليص الفن من اللافن وهي عملية مخاض عسيرة وتجديف بعكس

هنري ماتيس


سلفادور دالي

التيار؛ لان الفنان مطالب بخلق جديد ، ففي كثير من الأحايين تظل الصورة – الفكرة تراود الفنان وتجيء وتذهب ولا تتم تلبية الطلب بالتنفيذ السريع؛ لان العملية مرتبطة بالكثير من العوامل، ومنها نضوج الفكرة والكيفية التي ستكون عليها العملية الإبداعية، وطريقة الأداء وشكل الصياغة الفنية، و كيفية التقاط مفتاح الفكرة .

عند الشروع في المراحل اللاحقة، وهي الأداء الفني وبعد تجاذبات المخيلة الكثيرة يكون العقل رسم مخططات كثيرة لفكرته، ثم حفظها بأكثر من صوره وبعد ذلك تتداعى تلك التفاصيل تباعا ولا شعوريا ، ويستمر الأداء بصورة تراكمية حتى تغدو الفكرة أمرا واقعا وإنجازا فنيا وحقيقة إبداعية تشتمل الشروط الفنية جميعها .

يملك الفنان حرية البناء والهدم في نفس الوقت، وله الخيار في الطرح والاستثناء في العملية الفنية، وهي بمثابة نشوء منطقي فكري متسلسل وهو بمعزل عن الايدولوجيا و العقل والأخلاق والمحددات لكنها تؤثر بقدر محدد، فالفنان ينقل ما تحمل مخيلته من ترتيب لمشهد انطلقت شرارته سابقا الى اللوحة.

يذكر بونار نويل في كتابه رينيه ماغريت ان الفنان البلجيكي السوريالي ماغريت كان يرسم أكثر من مئة تخطيط قبل تنفيذ كل لوحة، وهي تخطيطات من نوع خاص من البروفات النظرية، لتأسيس ما يعتقد بأنه معطى عبر نظام حلولي، أو سحري في شخصية الكائن الإبداعي القادم .

وعلى نحو أكثر غرابة، كان الرسام الحدثي الحركي الاميركي " جاكسون بولوك " صاحب المدرسة التلطيخية او الرشق باللون يتأمل الفراغ الأبيض لقماش اللوحة ـ الحلبة، لأسابيع قبل الشروع في العمل.

والفنان عندما يرسم لا يقدم للمتلقي لوحة للفهم، وإنما لوحة للتعايش معها فهو غير معني برسم الحصان او الشجرة، او أي مفردة كانت بشكل مباشر انما يصوغ الأشياء ببناء رؤيوي وفكري مغاير؛ ليقدم فكرة جديدة ورؤية تعينه على فهم المحيط ، فاللوحة بحسب الناقد السوري المقيم في فرنسا اسعد عرابي: " تمثل رهاناً ثقافياً وجدانياً وجودياً" .

يذكر الفنان الاردني محمود صادق انه في إثناء اشتغاله في أحد أعماله النحتية كيف تحول بالمنحوتة من شكل كان مخططا له في مخيلته الى شكل انساني، وان ذلك حدث عفويا بعد ساعات من العمل ، وذلك غالبا ما يحدث وهو امر طبيعي .

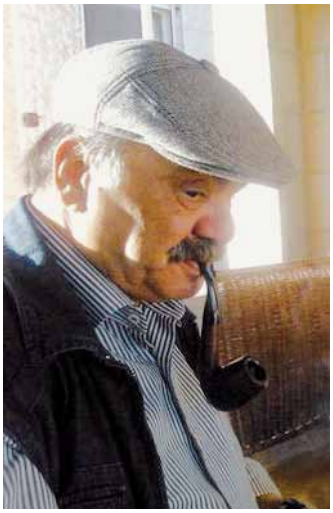
ان التحولات والتبديل في ملامح العمل الفني امر عادي، ففي لوحة الموناليزا مثلا يذكر دافنشي ان الشكل تحول اكثر من مرة، وذلك أثبتته الدراسات والتحليلات بموجات الأشعة على اللوحة ، وترتبط تلك التحولات بعملية الخلق وتداعياته، ومراحله المتواصلة .

العمل الفني كائن يولد في مخيلة الفنان ويرافق الفنان في تأملاته و حزنه وفرحه، ويتلون من محيط الفنان وتنعكس نفسية الفنان فيه . وذلك الكائن يبدأ خفيا ثم سرعان ما يبدأ بالتشكل، ويصبح حضوره اكبر شيئا فشيئا ليكون فيما بعد كائنا شيّأه الفنان واشغل حيزا بيننا ليكون فيما بعد لوحة او منحوتة او معمارا او تصميما او أي ابداعا جماليا جديدا .

اللوحة هي اللوحة، والعمل الفني هو العمل الفني مهما أجريت عليه التجديدات والتغييرات، والإضافة، ويبقى العمل الفني الحقيقي واقصد هنا الإبداعي سواء كان منجزا نحتيا، او لوحة فنية او نصبا فنيا او خزفية او جدارية، او حروفيات او تصميما ما او عمارة، كائن حيا عضويا من مجاميع الجماهير التي تتحرك بيننا والتي نتعاطى معها كل يوم، فاللوحة مقابلنا على جدران غرفنا، والنصب الفني نراه كل صباح ومساء، والمعمار الإبداعي نعيشه كل لحظة، وكذلك كل الإبداعات الأخرى لانها خطاب فكري وتعبير حي عن همومنا وأفكارنا .

محمود طه
ساحر الصلصال وموسوق الخط

محمد العامري / الأردن


الفنان محمود طه

الفنان محمود طه الذي ولد عام 1942 في بلدة يازور من قضاء يافا بفلسطين المحتلة، بدأ اولى اشتباكاته مع الطين في العام 1963 ببغداد، حيث تخرج من جامعتها عام 1968 ، ودرس الخط على يد الخطاط هاشم محمد الذي لازمه حتى وفاته.

قدم اول معرض له في المركز الثقافي الامريكي بعمان في العام 1968 ومن هناك مازال الى يومنا هذا الفنان الدؤوب الذي يتمترس خلف عمله الفني معطيا اياه جل تفكيره واهتمامه، مقدما بذلك درسا مهما في تاريخ الفن العربي خاصة في الخط والخزف .

وحين قَدِم الى عمان تاركا فلسطين خلفه، وهو الشغوف بما قد شاهد هناك من افاريز وتطريزات وحروف كتبت على جدران المدينة المقدسة، فانه لم يغادر تلك الارض بل حملها كما لو انها وجاء لروحه الثكلى، ليبدأ رحلة السؤال الجمالي ... تلك الرحلة الطويلة التي بدأت من كتابة الاعلانات في عمان وبيع الصحف، تلك البداية المدهشة الشغوفة بتعلم الاشياء سريعا .

فنان يوقظ الحكاية من اولها، ففي اول الفقر والقسوة في عمان كانت تلك الحكاية ليجالد بؤس الطفولة في مخيم على اطراف العاصمة عمان، فكان السارد الاميز في تذكر تفاصيل المأساة والينبوع المتدفق بالشوق الى الذكريات .

كان ذلك الطفل المميز بالاصرار على صناعة اول بوصة للخط ، اول قصبة كتبت تاريخ الروح الوثابة ، قصبة تكتب من القلب مباشرة فكانت اليد الواثقة، وكانت الاحلام العالية التي صنعت منه الفنان الكبير ليؤسس في الاردن تاريخ الخزف، بل اذكر انه كتب كراسات الخط التي تتلمذنا عليها في المدارس فكانت الرسالة الاهم لتعليم اجيال كاملة استمتعت بتلك الخطوط .

كنا صغارا لا نعرفه، ولكننا كنا نتحدى كراساته في تقليدها محاولين الوصول الى تلك الموسيقى الهادئة في الخطوط .

وشاءت الاقدار ان اكون زميله في الفن؛ لاشاهد عملاقا ما زالت يده الواثقة تخط وتكتب وتشكل الطين كما لو انها عجينة الخلق .

انها روح الفنان المصفّاة التي لا تهرم ، تلك الروح التي ما زالت منشغلة بالهم اليومي والوطني، والمكوث في احلامه الفلسطينية معبرا عن القدس تحديدا وقانا والشهداء .

الاماكن وجدارية العهدة العمرية، جدران من الحمأ المسنون تحمل في دواخلها روحا وثابة، فكانت الروح الاعلى لديه تثمر ما خبرته الروح من تجليات في الارض والكتابة كما لو ان الطين والكتابة صنوان، فقد جمع الفنان طه بين قيمة الحبر وتاريخه، وبين اصل الخلق الطين (الصلصال)، فقد جمع في ذلك بين مقدسين: الحبر الذي كتبت به الكتب المقدسة، والصلصال الذي تشكل منه الخلق فكانت اليد المبدعة تتحرك في مسارات متنوعة حالمة بتحقيق رسالة انسانية تعبر عن الم تارة، وعن حلم بعيد تارة اخرى.

المسار الاول : المكوث بموسيقى الحبر وصوت القصبة .

اسس طه مناخاته في الخطوط الكلاسيكية التي تعتمد قواعد الخط العربي وجمالياته؛ لايمانه الشديد بأن الخط العربي يمتلك قدسية، اذ به كتب القرآن الكريم بلسان عربي فصيح، فجوّد، واضاف اليه الكثير من خبراته ليصل الى مرحلة الكتابة كعبادة وجلال وجمال .

وقد افاد كل الفائدة من استاذه الخطاط العراقي الشهير هاشم الخطاط الذي التقاه طه ابان دراسته للفنون الجميلة

في بغداد .

في تلك المرحلة الغنية من حياته الفنية الاولى دخل في منافسة وجوده الفني في لحظة كانت بغداد تعج بالحيوية والنشاط والمنافسة، ولم يتوقف طه عند ما تعلمه، بل ذهب الى توظيف قدراته في الخط في مجالات اخرى منها الغرافيك واعمال الخزف وتشكيلاتها اللامتناهية، وصولا الى الجداريات الضخمة .

تميز طه في مجال الخط التقليدي، وخاصة الثلث والرقعة الذي جعل منه كراسا تتلمذ عليه مجموعة من الاجيال التي ورثت ذلك الجمال، ودخل الخط في صلصاله ليتجاور مع الزخرف الهندسي والاشكال الادمية، التي ظهرت بلا ملامح ...اناس يعانون المحو رغم الحضور الواضح في العمل الفني كما لو انها رسالة تعبيرية تحمل في طياتها اكثر من رسالة سياسية فما زال الفلسطيني يعاني هذا المحو رغم حضوره القوي في جغرافيا الارض .

فالفنان طه الانموذج الامثل للانسان الفنان الذي يقدم عملا محمولا برافعة جمالية عالية المستوى رغم مكوثها في الخطاب السياسي المناكف، من خلال هويته الاسلامية والقومية؛ ليشكل خصوصيته الفنية الهادئة المحكومة بتراكم يشبه تخلص الطين

من الماء، انه بطء الصفاء وحكمة التأمل، ورسوخ التجربة التي اينما حلت تحقق شروطها الفنية بامتياز.

ورغم تنوع الشكل الفني لديه من تشكيلات الصحون والجداريات، واعمال الغرافيك البدائية والجرار والاباريق، يظل طه يتحرك عبر مناخ الابداع الفني في مجمل الاشكال، فالصحون الكبيرة تعبر عن مهارة وقدرة على السيطرة على مستويات الطين في السطح الواحد، ونرى فيها زخرفياته وحروفياته وموتيفاته التراثية التي تجعل من الصحن مادة جمالية بعيدا عن الجانب الاستعمالي للخزف .

وفي مساحة أخرى في مجال الخزف أعني في التشكيلات النحتية، التي تمتلك الأبعاد الثلاثة نرى اعتماده على الشكل الدائري المتآكل الى جانب الشكل الكروي المجسم، ففي الشكل الدائري يحقق طه أكثر من معادلة في السطح الواحد، حيث تظهر التآكلات والأثلام والحزوز الى جانب الملامس المتنوعة، والتي حققها من خلال طباعة الملامس المختلفة على سطح الطين النيء من أخشاب وبلوسترين وصولا الى طبيعة التزجيج الذي ينتمي الى فكرة الزمن عبر الالوان المحروقة التي تقترب من لون التراب .

هذا المناخ جاء منسجماً مع طبيعة التشكيلات الحروفية التي تتجاور مع الحزوز والشكل الآدمي كما لو أننا أمام مخطوط طيني قديم ، فالأحرف تتآكل بفعل الأثلام بينما نرى الشكل الانساني قد بدا صامتاً يمكث في سكونية تتجاور مع الايقاع الحيوي للتشكيلات الحروفية .

جسد موشوم بالمحو لكن تعبيريته صارخة لها حضورها القوي والفاعل ،وفي ذات السياق نجد ان الجسد الانساني يتبادل في تغيراته بحركة تماثلية تارة، وتارة أخرى تبادلية بين حركة الحرف وتشابكاته النسيجية، وبين موقع الجسد من تلك الحروف حيث يظهر الجسد احاديا تارة وجمعيا تارة أخرى محكوما بهيئة الانتظار والسكون .

وحين ننتقل الى الشكل الكروي نرى الى جانب وضوح التشكيل الانساني ككتلة نحتية تعتلي الكرة تعميقه للمناطق الغائرة وابرازه لنتوءات، فكان بهذا اقرب الى النحت الطرحي الذي يعكس حالة سياسية واضحة عبر تعبيرية الجسد الانساني الفلسطيني المطرود من الارض كلها . والغريب بالامر ان طه جمع بين التشخيصية التعبيرية للحرف العربي والزخارف الهندسية في سياق ذكي رغم اختلاف التشبيهية واللاتشبيهية في الفن .

ان النتائج التي توصل اليها طه هي حاصل جمع ساعات طويلة من البحث في فضاء الحرف، والوسيط التعبيري؛ ليقدم لنا مناخات متجددة في الوسيطين الصلصال والمادة الطباعية، وهذه اشارة الى تمكن الفنان طه من ادواته التعبيرية التي تتمحور حول التجديد والتحوير، حيث تتوالد مناخاته عبر العمل الواحد؛ ليجدد فيه من خلال انتقالات بينية شكلت بمجملها مفهوما للوحدة في اعماله وصولا الى سياقات دراسة جوهر الاشياء وتأصيلها والبحث في امكاناتها التعبيرية والفنية كخطاب بصري معاصر ينهل من الماضي ولا يمكث به .

ورغم السنين الطوال التي مكث فيها طه في تسجيل انجازات كبيرة في تاريخ الفن العربي وتأصيله الا انه ما زال كما لو انه الفنان المغامر في الشكل والمادة .

فحين النظر الى الصحون الخزفية التي انجزها ندرك تماما مدى انغماس الفنان طه في سؤاله الجمالي، ومدى ذهابه نحو تجاوز المألوف من خلال ادخال مواد جديدة الى الخزف ومنها الزجاج ، فالصحون الكبيرة التي تركز في قعرها ذاكرة الحياة الاسلامية والعربية تبدو كما لو انك تنظر الى بئر من السحر الحروفي والزخرفي ... تنظر الى قبة مقعرة موشومة بأثر عربي اصيل .

وتميزت تلك الصحون عن غيرها من اعماله الفنية بالخطوط اللينة والموسقة بخطوط تتواءم مع طبيعة ايقاع الصحن كلستدارة ونعومة الى جانب حرفية التزجيج (القليز) وضبط النسب الكيميائية ودرجة التأكسد من خلال معرفة درجة الحرارة والزمن المطلوب للزجيج .

ففي هذه الصحون نرى الاثر الحروفي الذي اعتمد في مجمل تكويناته على خط الثلث والتكوينات المتشابكة بنعومة فذة لتتوازى مع التلوين والخطوط الاخرى الممتدة التي تقطع قطر الصحن الذي يصل الى اكثر من 90 سنتيمترا، وهذا الحجم من الاحجام النادرة في الخزف العربي الحديث والقديم كون الصحن بالنسبة لطه مادة جمالية بعيدة عن الفكرة المتداولة في وظيفة الصحن، بل استطاع ان يجعله في مصاف الفعل الجمالي الخالص من خلال التعامل معه كوسيط جمالي وفني .

اما فيما يخص الاعمال الطباعية ذات النسخة الواحدة فهي لم تختلف بعناصرها المطروحة عن الخزف، حيث تمثلات الحرف والشخوص الادمية الصامتة والمساحات اللونية والبروزات والتجاويف فجاء العمل الغرافيكي من خلال بنائية عمودية في الغالب واظهار التماثلات وتوالد الاشكال الانسانية والحروفية، ويظهر العمل الطباعي كحضور جديد لدى تجربة طه بعناصره التي اعتدنا عليها ولكن بوسيط جديد افسح امام الفنان مساحة جديدة للتحرك نحو وسيط اكثر سهولة بالنسبة لضنك الخزف .حيث تبدو تشكيلاته الحروفية كما لو انها منسوجة شرقية تتجاور مع سكونية الانسان ، تلك المنسوجة التي قدمت لنا جماليات التكرار في الحرف الواحد.

التلوث البصري وتطوير الذائقة الجمالية

يوسف الصرايرة / الأردن

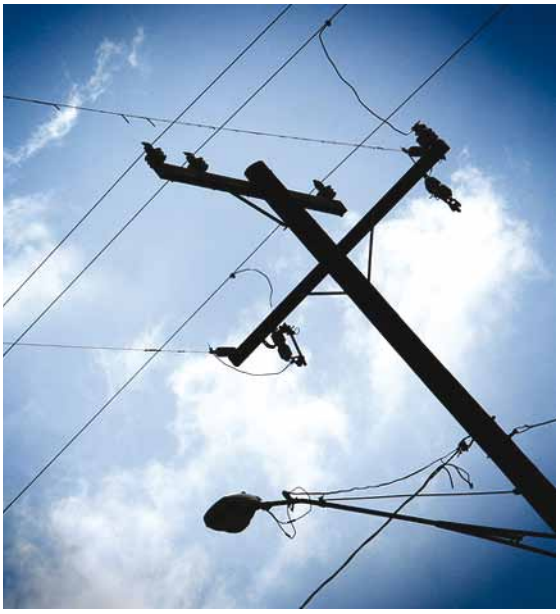
علاقة الإنسان بالمكان علاقة عضوية، تنطوي على تأثر وتفاعل واشتباك بحيث يغدو من غير الممكن فصل أحدهما عن الآخر. وهي علاقة تتسم بكونها ذات أشكال ومستويات متعددة، وفق مدى التطور، والارتباط بأنماط الحياة السائدة.

ويشوب هذه العلاقةَ أحياناً سوء تصرّف، كما لو أنها علاقة بين كائنين كلٌّ منهما حيّ! يحدث ذلك عندما يستبيح الإنسانُ المكانَ في سياق محاولته إحداث تغييرات على طبيعته بما يلبي رغباته في «استغلال» المكان لتحقيق مكاسب حياتية، وهو ما يؤدي إلى استنزاف الموارد الطبيعية بشكل أو بآخر، والتسبب بأضرار في الطبيعة نتيجة استغلال هذه الموارد.

هذا التوجّه الآخذ في الازدياد مردّه أننا نعيش ضمن منظومة من المجتمعات الاستهلاكية المرتبطة بشيوع التكنولوجيا، ما يؤثر سلباً في جماليات المكان واحداث خرابا له.

وبعدما أصبح "التلوث" مشكلة بيئية أساسية، كان من الطبيعي أن يلقى اهتماماً لافتاً من الإنسان، خصوصاً في المجتمعات الصناعية. ورغم أن التلوث موجود كظاهرةبيئية منذ القدم، ورغم أنه ظل مرتهناً بالإنسان ضمن الحدود المنطقية، إلا أنه غدا ظاهرة مفزعة منذ تسيّدت الصناعة في الغرب المشهدَ، مدعّمةً بالتفوق العلمي والتكنولوجي، ما أتاح لها السيطرة على جزء كبير من مقدرات البيئة.

ويرتبط التلوث البصري بالقيم الجمالية التي تحيط



بنا، ولعل تراجع التذوق الفني بأشكاله كافة، وتَواري الصورة الجمالية بما تنطوي عليه من مفردات بيئية، قاد في النهاية إلى تلوث البيئة الذي اصطُلح على تسميته في ما بعد "التلوث البصري"، والمقرون عادةً بالقيم الجمالية للمكان والزمان.. ومن نافل القول إن تكرار التلوث وتراكمه بمرور الزمن، أفقدَ المتلقي الإحساس بالقيم الجمالية والتفاعل معها مشكّلاً حالةً يمكن دعوتها بـ"الأمّية البصرية».

وتتنوع مصادر التلوث البصري، تبعاً لشكل ارتباطها بالمكان والزمان، بمعنى أن المحيط قد يكون مصدر التلوث من خلال التشارك بينه وبين الإنسان ويصبح من نسيج الصورة المتكررة، وقد يكون الزمان مصدراً من مصادر تكريس هذا التلوث وتصبح الصورة

الفاقدة للجمال حالة طبيعية تألفها عين المتلقي الذي اعتاد عليها، ولا تسبب له صدمةً من أي نوع.

إن إغفال المظاهر الجمالية عند تصميم المباني والميادين الذي تحكمه اعتبارات اقتصادية في الدرجة الأولى، قد يُحدث انحداراً في مستوى القيم الجمالية للمعمار، ويؤدي إلى إغلاق النوافذ والتضحية بالفضاءات الجمالية، من أجل الاكتفاء بالاستثمار في رأس المال، وكل هذا سيكون بالتأكيد على حساب الصورة الجمالية للمكان، من هنا ينبغي الالتفات بشكل جاد لاستثمار البيئة المعمارية وإعادة دراستها، مع الأخذ في الحسبان المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والجمالية التي تؤدي دوراً مهماً في الإنتاج المعماري والتي تنأى بنفسها عن الفوضى المعمارية.

ومن مسببات الثلوث واندحاره غياب دور القائمين على الآثار والمعالم التاريخية، إذ تُعَدّ بلادنا مهد التاريخ وموئل الثقافات، فقد شهدت حضارات عديدة توالت عليها منذ عصور سحيقة، وتركت لنا إرثاً جمالياً وشكّلت جزءاً من هويتنا وخصوصيتنا، وهناك تساؤل كبير في هذا المضمار: كيف يكون لنا مثل هذا التراث الزاخر بروائع العمارة فيما نحن نقابله بالإهمال واللامبالاة؟! ومن أبرز الأسباب التي تساهم في الثلوث البصري، نقص الإمكانيات المالية التي تؤدي إلى اتساع الفجوة بين القيم الجمالية ومفردات البيئة المتاحة، بينما يمكن تحقيق تزاوج في ما بينها من خلال استثمار عناصر البيئة في التجميل والتزويق للمباني والميادين العامة عن طريق النصب النحتية والنوافير المائية وطلي واجهات المباني بالألوان الجميلة.

ولعل فقدان الوعي الثقافي وتراجع الإحساس الجمالي والجهل في التعاطي مع البيئة والمعالم الأثرية والحضارية التي تشتمل عليها من أبرز العوامل التي تؤدي إلى تعميق ظاهرة "التلوث البصري"، إذ إن هنالك مسؤولية تقع على عاتق أصحاب الشأنين التعليمي والثقافي في الارتقاء بالذائقة الجمالية من خلال وضع استراتيجية ممنهجة تتعاطى بشكل خلاّق مع هذا الشأن.

وتُعَدّ المدرسةُ المرحلةَ الأولى في التأسيس لهذه الاستراتيجية من خلال إعداد التلاميذ في سن مبكرة، إذ ينبغي الالتفات إلى منهاج التربية الفنية بشكل جاد، فعدم إدراج "الفن" كمادة أساسية في المنهاج والاكتفاء بأن تظل مادة مكملة وغير أساسية في المدارس، وعدم احتساب علاماتها ضمن المعدل التراكمي للطالب، كل ذلك أسهم في التأسيس للجهل الفني وعدم التعاطي مع الفن بشكل متدرج ومنطقي. وتأتي أهمية المرحلة الجامعية في ما بعد من خلال العناية بشكل جادّ بكليات الفنون التي تدرّس الجماليات الفنية بأنواعها شتى، ليس فقط كنظريات بل كدراسات تطبيقية، فينبغي ألاّ تكون غاية الدراسة في الجامعة هي شهادة التخرج فقط.

وفي هذا السياق، ينبغي أيضاً الاهتمام بقطاع الفنون التشكيلية في العديد من المنابر الثقافية، علماً أن قطاع الفنون التشكيلية، وتحديداً فن النحت، ظل بعيداً عن الاهتمام الثقافي، لأسباب يعرفها الجميع من بينها علاقة النحت بالتجسيم والتحريم، إلا أن بروز فن الزخرفة الإسلامية غطى مساحة كبيرة من غياب فن النحت من خلال ما خلفته لنا الحضارة الإسلامية من

تراث لا ينضب، إلا أن ثقافتنا الجمالية ما تزال حبيسة المعايير الغربية.

وتكمن خطورة التلوث البصري في ارتباطه أساساً بفقدان الإحساس بالجمال وانهيار الاعتبارات الجمالية والرضا والقبول بالصورة الرديئة وانتشارها حتى أصبحت بالمقياس المرئي للعين عرفاً وقانوناً. ويمكن رصد مصادر التلوث البصري ومظاهرها في شوارع المدينة وطرقها وأحيائها من خلال بعض المظاهر الإنشائية.

وهناك العديد من مسببات التلوث البيئي، منها: سوء التخطيط العمراني للأبنية من حيث الكتلة والفراغ كصيغة نحتية، بالإضافة إلى انتشار أعمدة الإنارة في الشوارع إذ لا يؤخَذ التناسب مع الشوارع في الحسبان، فضلاً عن تراكم أكوام القمامة بأشكالها التي تبعث على التشاؤم. يضاف إلى ذلك الطلاء العشوائي لواجهات المباني، وانتشار أجهزة التكييف في الواجهات والأطباق الفضائية على الأسطح والمباني.

وهناك أيضاً أشكال متعددة للتلوث، مثلا البيئة العمرانية

سواء أكانت في المدن أم في الريف. فبالإضافة إلى تلوث الهواء والضوضاء الذي تعاني منه المدن، فإن التلوث البصري ظهر على شكل استخدام خاطئ للشكل المعماري والألوان ومواد البناء ومخلفات الشوارع وعلى أسطح البيوت وفي الشرفات وإجراء إضافات وتغييرات تشوّه من شكل المباني والبيئة العمرانية، بالإضافة إلى استخدام اليافطات التجارية والدعائية بشكل يربك المظهر العام للمدينة. وقد تأثرت العديد من المباني الأثرية والتاريخية بتلك الظاهرة وتراكمت عليهاالاستخدامات والإضافات والتغييرات التي تسيء للأثر التاريخي وتؤدي إلى تدهوره.

هذا بالإضافة إلى غياب الطابع العمراني والطابع المعماري المميز للمدينة، ما يؤدي إلى فقدان الإحساس بالوحدة وبالقيم المشتركة بين المباني، حيث إن الطابع هو حصيلة ملامح التشكيل الخارجي السائد في مكانٍ ما بحيث يمنحه شخصية موحدة تميزه عن غيره من المباني. وتدعم قدرة المشاهد على إدراكه ومعرفة مصدره ومميزاته.

ويظهرالتلوث البيئي في المناطق الريفية في صورة تلوث الهوائي الناتج عن الأدخنة المنبعثة من المصانع التي سرعان ما انتقلت من المدن إلىالريف، أو تلوث مصادر المياه نتيجة ممارسات ضارّة مثل إلقاء المخلّفات والصرف الصحي، إلى جانب التلوث البصري الناتج عن تنافر الأشكال والألوان ومواد البناء وتراكم مخلفات البناء. ومن أبرز أشكال التلوث البصري في المناطق الريفية تدهورالبيئةالطبيعية وتجريف الأرض والتصحُّر واختفاء المعالم الجمالية للبيئةالريفية.

هناك ضرورة حتمية للتأسيس لحالة جمالية للبيئة، ويتجلى ذلك في الاهتمام بمجال العمارة والتخطيط العمراني، وإبراز النواحي الجمالية عند تصميم المباني بما يسهم في تطور مستوى المضامين الجمالية بما يخفّض من الفوضى المعمارية.

الفوتوغرافية روان دعاس/الاردن

الفوتوغرافية روان دعاس:
تخليد اللحظة وأنْسَنَة الموجودات

جعفر العقيلي / الأردن

استكشافُ الحياة بتناقضاتها، والاندغام مع المكان والتشبّع بضجيجه وسكينته في آن، من أبرز سمات أعمال الفوتوغرافية روان دعاس.

صُوَرُها هادئةٌ في مشهديتها، مُشاغبة في مضامينها، تروي كلٌّ منها قصةً وحكاية. وهي صورٌ تشفّ عن تعابير حساسة تلامس الوجدان، يَحضر فيها الظِّلُّ بطلاً في المشهد: ظلّ الشجرة وظلّ الوردة وظلّ العكّاز وظلّ الفراشة.. صور تزركشها قطراتُ الندى المعلّقة بين أرضٍ وسماء، وقطرات المطر التي انهمرت على الرصيف، فامتزجت بطيبة الأرض وعبق عمّان القديمة، حيث الأدراج شاهدةٌ نزيهة على تاريخ المدينة وعراقتها.

دعاس، حملت بين يديها كاميرتها وجابت بها الأرجاء، تستهويها اللحظات المهمَلة والتفاصيل الصغيرة.. في مخزونها صورٌ بِكْر، ترى أن الطبيعة أمُّ التشكيل -الفن عموماً- بلا منازع، إذ تؤبّد لحظة جريان الماء السلسبيل من بين شقوق الصخر، ولمعان قطرات الندى فوق زهور الزنبق، وتلاوين الشمس فوق الحجارة.. فيظن الناظر أنه أمام لوحات بالألوان لا أمام صور بعدسة كاميرا قلّما تستعين الفنانة بتقنيات «الفوتوشوب» لإظهار جمالياتها، فكفاها ما تبدعه الطبيعة من دون حاجةٍ إلى مواد «تجميلية».

عدسة روان دعاس، تروم إلى أنسنة الموجودات، حتى ليبدو أن لكلٍّ منها قصته التي يتوق ليرويها، فيشكّل التقاطُ الصورة فرصةً لـ«الحكي»، وإن بِصَمت! أوَلا تنطوي الصور على ثرثرةٍ ما!

يكشف نتاجُ دعاس عن نضوج في مجال الفوتوغراف، لذا نالت الفنانة المولودة في عمّان سنةً 1989، والحاصلة على شهادة البكالوريوس في علم الحاسوب من الجامعة الأردنية، المركزَ الثاني في مهرجان الأردن الدولي الثامن للصورة الفوتوغرافية 2011، وجائزة أفضل متطوعة في بطولة «first Lego League" للروبوت عام 2008 التي نظمها المركز الوطني للروبوت التعليمي في الأردن، كما شاركت في العديد من معارض التصوير الفوتوغرافي في الوطن العربي، منها: مهرجان الأردن، معرض عيون على الأردن، المهرجان العربي السابع، معرض مساجد ومآذن، معرض عمانيّات، معرض المرأة بمناسبة يوم المرأة العالمي، معرض صيف عمّان، معرض ربيع الأردن، معرض على هامش الأيام الثقافية الأردنية بمناسبة اختيار الدوحة عاصمة للثقافة العربية، معرض شتاء في بلدي ومعرض يقظة فكر/ معانقة الفكر والفن الذي أقيم في القاهرة (2010).

تالياً حوار مع دعاس حول تجربتها الفنية:

كيف بدأتِ الاهتمام بالتصوير، وما الذي دفعكِ باتجاهه؟

التأمُّل في الأشياء كان من أكثر اهتماماتي، وقد دفعني هذا للخوض أكثر في التفاصيل وتخيُّلها ورسم صور لها في مخيّلتي، وكنت أحياناً أقوم بتصوير هذه الأشياء بكاميرا متواضعة. إلا أن ممارسة التصوير نحو الاحتراف بدأتْ خلال مدرستي الجامعية، وصرت أحرص على وجود الكاميرا معي أينما ذهبت.

إلى أي مدى تنظرين إلى التصوير على أنه «فن»؟

التصوير فنّ بالتأكيد، وله أساليبه الخاصة وتقنياته التي تميزه عن بقية الفنون، وهنالك مدارس مختلفة للتصوير كما هي حال الرسم والنحت.. إلخ. كما أن الكاميرا أداة يمكن تشبيهها بـ«فرشاة الرسم» لدى الرسام. ومثلما أن كل لوحة تختلف عن سواها في المستوى الجمالي والإبداعي، فإن الأمر نفسه ينطبق على الصور.

الرسم بالضوء يستدعي من المصور الشعورَ باللحظة والمكان والإحساسَ بهما، كي يوصل رسالته بلغةٍ يفهمها الجميع. المشاهد حتماً سيميزُ جمالياً بين صورة وسواها، وبمقدوره الحكم على مجمل تكوين الصورة، بدءاً من الإضاءة والثبات والزاوية وانتهاءً بالوحدة الموضوعية للصورة ككل.

ولأن التصوير لا يمكن فصله عن المشاعر والأحاسيس، فإنه يُعَدّ فناً. أشعر بعلاقة وطيدة مع الكاميرا خاصّتي، فمن خلالها أعبّر عما يدور في داخلي وفي داخل من ألتقط صورهم أيضاً. غالبية الناس يمتلكون كاميرات هذه الأيام، وبعضها عالية الجودة، لكنّ قلّة منهم فقط قادرون على التقاط صور مميزة.

تميلين إلى تصوير مشاهد طبيعية، والتركيز في الصورة الواحدة على شخص وحيد أو مجموعة من فئة المهمّشين اجتماعياً (كأبناء المخيمات أو النَّوَر/ الغَجَر). ما الذي تريدين قوله عبر هذا التوجّه؟

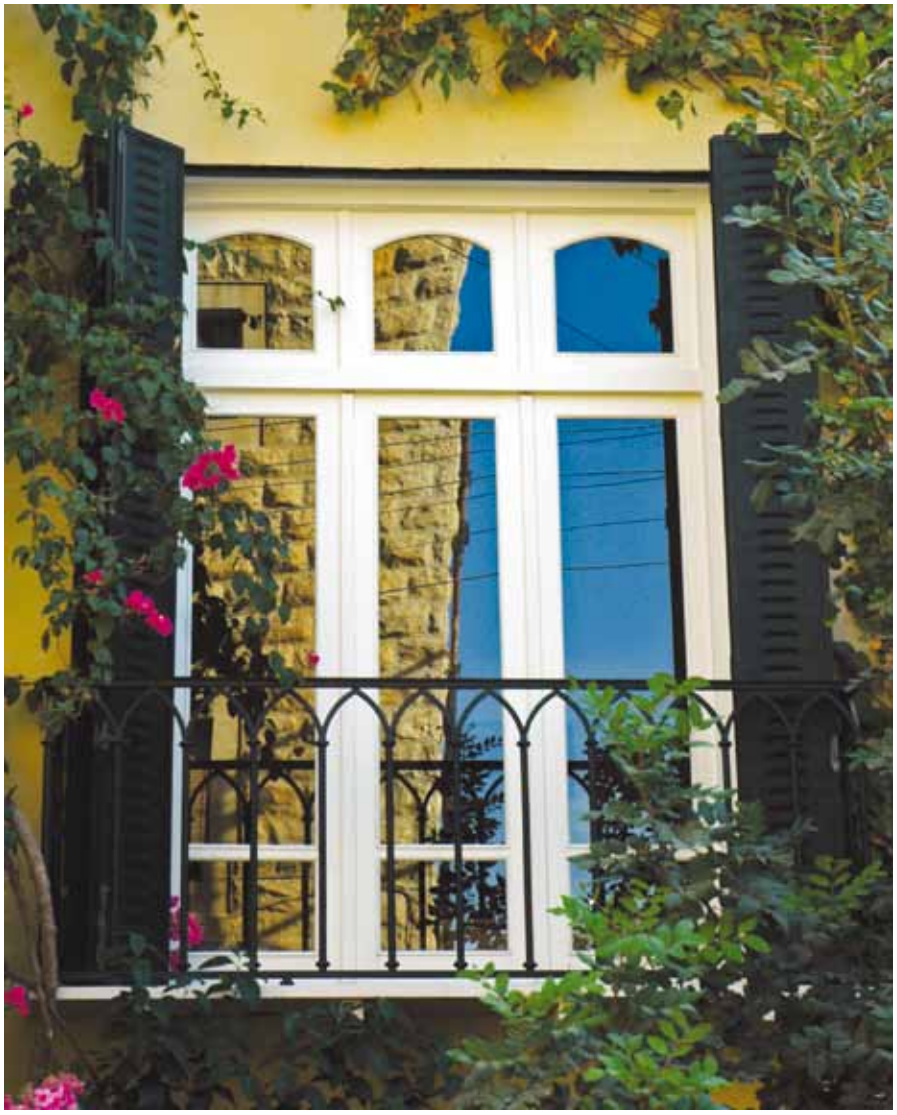
لكل اتجاه خصوصيته التي تميزه عن غيره، وله طريقة تعبير يتفرد بها، وفي كل الأحوال يحتاج المصور لأن يعيش الصورة قبل التقاطها، ويحتاج لأن ينظر إلى الحياة من منظور الفئة أو الشريحة التي يريد تصويرها ومعرفة التفاصيل التي تنقل الواقع فنياً بالأسلوب الأكثر تعبيراً.

ما أزال أذكر ما حدث وأنا أحاول التقاط صورة لطفلة في أحد المخيمات.. كنت جالسة وحدي واقتربتْ الطفلةُ لتجلس قربي، طلبتُ منها أن تتمشى، حاولتُ جاهدة أن أزرع البسمة في عينيها، لكن الألم ظل مزروعاً فيهما، كانت شفتاها تبتسمان، لكنّ عينيها تغرقان بالدموع، نظراً للواقع المعيشي الذي تعانيه مع أسرتها. التقطتُ لها الصورة وقلبي يتقطّر أسى، وهو

ما حدث مع كثيرين شاهدوا الصورة في معارض شاركتُ فيها.

تختارين أحياناً أن تكون صورك ملوّنة، وأحياناً تكون بالأبيض والأسود. أين يكمن الفرق بين هذين المنْحَيَين؟

أنا أمْيَل إلى التصوير بالأسود والأبيض، فهو من أكثر الأشكال جمالاً وهو بمثابة اختبار للمصور، إذ يتطلّب حرْفية عالية. أما الفرق بينه وبين التصوير الملوّن، فهو في الرسالة التي أريد إيصالها. صور الأبيض والأسود، تعبّر عن الصدق وبتجريد دون تشويش،كما أنها تجسّد المشاعر الواقعية دلالياً، وهي تسهم في عدم تشتت النظر، ما من شأنه خدمة الصورة ككل.



تميلين إلى التقاط صور تشي بمشهد مسرحي وتهتمّ بالسينوغرافيا وتنوّع الألوان وتعدُّد درجات الإضاءة؛ مثل الصورة التي تشتمل على قدمَين تواصلان الحركة فيما يمتد ظلُّهما إلى الباب المفتوح. هل ترين أن فن التصوير يمكن أن يتداخل مع أجناس وأنواع فنية أو أدبية. أي: هل يمكن القول إن هذه الصورة مسرحية، وإن تلك شعرية أو سردية مثلاً؟

تصوير مشاهد كهذه التي اشرتَ إليها، يتطلب مخزوناً ثقافياً وأدبياً وذائقة فنية عالية لدى المصور، ويتأتّى ذلك من القراءة والمشاهدة والتجربة والتفاعل مع المحيط.

كما يجب على المصور فهم الحدث أو المشهد حتى يتمكن من التعامل معه وإظهار روعته. فالمسألة ليست أن يلتقط صورة فحسب، بل أن يقدم للمشاهد لوحة بصرية مشغولة جيداً يمكنه أن يقرأها ويفهم مدلولاتها ويتفاعل مع أجوائها، وهو ما أسعى إلى تطبيقه، وبوابتي إلى ذلك أن أعيش الجوَّ الخاص بالمشهد قبل التقاط الصورة.

ولا أخفي عليك أنني أطمح إلى التعاون مع شاعر أو قاص ضمن مشروع متكامل، يتجاور فيه النصّان البصري والسردي أو الشعري، ويتعالقان في ما بينهما، في إطارٍ من وحدة الحال أو الموضوع.

هل جرّبتِ العمل على التدريج في اللون داخل الصورة الواحدة؟

هناك من الصور ما يتطلب تفكيراً وبحثاً عميقَين لدراسة توزيع الألوان وتدرُّجها بكيفية مناسبة، وقد جرّبتُ ذلك في التقاط صورة تمثل مقطعاً عرضياً للزهرة المعروفة بـ«الساعة»، حيث تنوعت الألوانُ فيها بين الأخضر والبنفسجي وتدرجاتهما. وقد شكّلت بذلك لوحةً ثرية بتفاصيلها وتكويناتها واستطاعت إثارة الدهشة على وجه كل مَن شاهدها.

أيّ متعة تحصلين عليها عندما تقومين بـ«تأبيد» اللحظة ومنْحِها الخلودَ؟

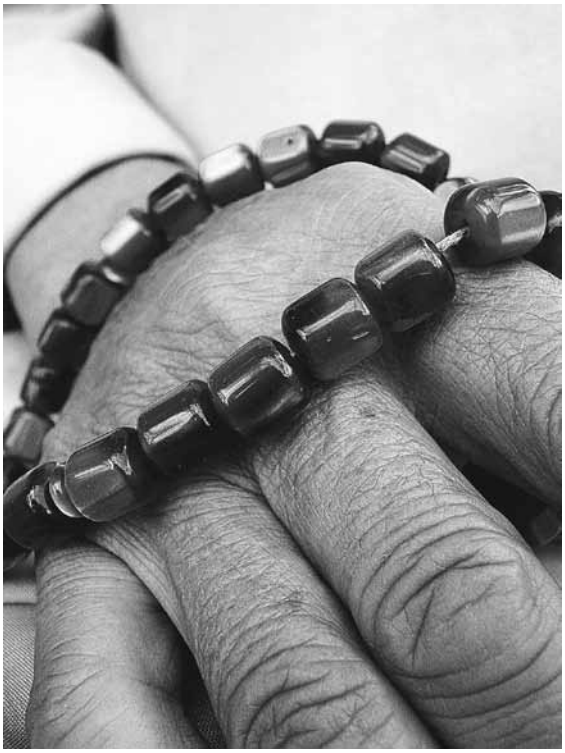
التركيز على اللحظة وتأبيدها ضمن المكان يضفي بعداً جمالياً جديداً لا تتوافر عليه الصورة المتحركة. الشعور باللحظة وتشبّع روح المكان الذي يحتضنها يمنحانني متعة لا توصف أستعيدها كلما استرجعتُ الصور التي التقطتُها.. هي متعة تتمثل بإيصال رسالة من خلال الصورة، ومتعة التأثير في الآخرين مفعمة بالشعور بعظمة الإنجاز والراحة بعد الجهد في القبض على اللحظة وتحويلها إلى عمل فني.

إلى أي درجة يمكن الإفادة من تقنيات الكمبيوتر لتطوير الصورة، ومتى تَلجئين لذلك؟

لديَّ إيمان عميق بأن المصور الناجح يجب أن يعي تماماً كيف ومتى يستخدم التقنيات التكنولوجية. إذ يمكن الإفادة من تقنيات الكمبيوتر بشكل كبير في هذا المجال، ووفق الرؤية التي يريدها الفنان.. لكنني أحب أن أرى صورتي طبيعية، ولا أتقن كثيراً من تقنيات «الفوتوشوب» وسواه من البرامج التي تتخصص بمعالجة الصور. هناك صور ملتقَطة تكون نابضة بالحياة، لكنها تفقد تجردها وواقعيتها وربما روحها بعد أن «تعالَج».

هل تستأذنين الأشخاص الذين تلتقطين لهم صوراً ، وهل واجهتِ ممانعةً في حالات بعينها؟

بكل تأكيد أستاذن الشخص المعنيّ، بخاصة إن كانت الصورة انفرادية، وفي الغالب لا أجد ممانعة، ولكن في حال وجدتُ ذلك



فإنني أنسحب فوراً وأقدّر موقفهم. أحياناً أستطيع التقاط الصورة بشكل يدعوهم إلى تقبُّلها.

ومن المعوقات التي تواجهني أن هناك من ينظر إلى "حجم الكاميرا" كي يحكم على المصور أو يمنحه الموافقة على الشروع بالتصوير، ذلك أن الكاميرا الصغيرة –مثل خاصّتي– لا تلقى قبولاً لدى الغالبية، ومع ذلك أعتقد أن أجمل صوري التقطتها بواسطة هذه الكاميرا.

وأخيراً، ما المهارات التي تعتقدين ضرورة توافرها لدى المصور؟

الشعور بالآخرين، والإحساس العالي تجاه ما يدور حوله.. كما أن سرعة البديهة مهمة، بالإضافة الى القدرة على اقتناص لحظة «الصدفة»، فهناك قاعدة معروفة في التصوير الفوتوغرافي تقول: «الصدفة لا تأتي إلا للمصور الموهوب»، بمعنى أن الموهبة مع العمل الحثيث والاجتهاد إضافة إلى الصدفة تُنتج صوراً رائعة.

يجب أن يكون المصور لمّاحاً شديدَ الملاحظة، ويتصف بالذكاء الاجتماعي والتواضع، كما يتحتم عليه تقبُّل آراء الآخرين وانتقاداتهم، والأهم من ذلك أن يمتلك الموهبة بدايةً، وأن يصور؛ لأنه يحب التصوير ولأن لديه هدفاً ورسالة واضحة من وراء التصوير.

الموسيقى "صورة سمعية داخل فضاء العرض المسرحي"

د. محمدخير الرفاعي / الأردن

بالبحث عن مصدر الكلمة يتضح أنها يونانية الأصل تشتق من كلمة (موسا)، ومعناها (الملهمة)، ويروي لنا التاريخ أن(جوبيتير) كان يصحب معه في جولاته تسع فتيات يلقبهن بـ (موساجيت)، وكل فتاة منهن تزاول فنا من الفنون الجميلة : فكان منها : الغناء، الرقص،الرسم،الدراما،الكوم يديا،الخطابة،التاريخ، الفروسية، علم الفلك ، ثم أضيف فيما بعد حرف (قي) إلى لفظة (موسا) . واصبحت تلفظ (موسيقا)، لكن التسمية انفردت فيما بعد بمعنى لغة الألحان والعواطف، ثم تعددت تعريفات (الموسيقى) على مر الأيام والعصور.

الموسيقى في المسرح تبدأ بالكلام ، وتستمر في الحركة، والإيقاع وفي ميلودي الصوت .مثلها في ذلك مثل نشأتها ، وتعامل الانسان معها ، وبالأخص الفنان الاول والانسان الاول الذي حاكى الطبيعة وتعلم منها ، واراد التعامل معها بمختلف الوسائل الصوتية والحركية والتشكيلية . فاستثمر جمالها بالرسم والنحت والشعر والغناء والموسيقى ، وحاكى تضاريسها من جبال ووديان وانهار وحيوانات واصوات الذي ذكرناه جميعا . ومنها وبها شكلت الموسيقى المحتوى الحقيقي للرؤية المسرحية و"العرض المسرحي لا يمكن أن يكون عرضا إيقاعيا إذا لم يكن موسيقيا من خلال الكلام ، الحركة ، الإيقاع ، ميلودي الصوت ، اللون ، الصمت ، السكون ، الظلام إلى غير ذلك لأن العرض دونها سيكون سيئا .

ويعني ذلك عند هانسليك أن الموسيقا لغة سمعية وليست لغة كلامية، وأن جوهرها يقع ضمن أطر موسيقية بحتة، هي مبدؤها ومرجعها، وبذلك فهي لا تحتاج إلى مفاهيم، وهي تفسر نفسها بنفسها. كون الأحاسيس هي التي تقول الكلمة الأخيرة في عملية الاستقبال الجمالي الموسيقي، مما يعني أن فن الموسيقا هو مجرد عملية تصوير أو نقل أو شرح لأحاسيس بعينها، ولا يعني أن الموسيقا والإحساس هما من الناحية العلمية الموسيقية كلمتان مترادفتان: «فالغابة» ـ كما يقول هانسليك. «تعطي الظلال»، ولكن هل يمكن تسمية الظلال «غابةً»؟.

من الطبيعي أن «الخيال» إذا ما قسناه «بالجميل» ليس مجرد نظرة وإطلالة، إنما الخيال ـ بمشاركة العقل ـ تبصّرٌ وتفكير يقرن التخيّل بالتقييم. وهنا يأتي الحكم الفني سريعاً بشكل يصعب معه وعي المراحل المنفردة التي يتكون عبرها ويسهل معه الاعتقاد بأن هذا الحكم قد أتى مباشرة من دون المرور حقيقة بالعمليات الدماغية المركبة التي يستوجبها. إذاً، فإن عملية التأمل هذه التي ـ في لغة البصر ـ تنتقل فوراً من الرؤية المباشرة لتغمر الحواس وتستثيرها، وتطابق تماماً ما يحصل عند المستمع الجيد حين استقباله على مراحل متوالية سريعة الإيقاع للأشكال الموسيقية.

إن ما يستحوذ على انتباه المتلقي بشكل أساسي هو ما يميز التشكيل الفني للمؤلَّف الموسيقي، هو الشيء الذي يُظهره من بين مجموعة مؤلَّفات متقاربة كعمل فني مستقل، وهذا ما يستحوذ على انتباه المتلقي بشكل أساسي، بحيث لا يُعطي إلا أهميةً طفيفة لما هو متشابه ومختلف من الأحاسيس. والتذوق المعزول للحظة شعورية واحدة مجرّدة، عوضاً عن كلٍّ فنّي ملموس هو شيء جدٌّ مميِّز لمثل هذا المشهد الموسيقي. إن السيطرة التي تمارسها إضاءةٌ مركزةٌ وحدها على لحظة فنية بعينها تعني بأحوالٍ غير نادرة الموسيقا نفسها. هنا يكون المستمع مأخوذاً بشكل لا يستطيع معه أن يلمّ بكل المشهد الظاهر: حيث يتشرب المتلقي شعوراً عارماً غير مشروط، كما في مثال :

الأمير العاشق بطل مسرحية شكسبير «الليلة الثانية عشرة» تشخيصاً شاعرياً لمثل هذا النوع من الاستماع الموسيقي. يقول الأمير : الأصل بالإنكليزية : لتصدح الموسيقا، إذا ما كانت غذاءً للحب:

لقد استولت على أذني كالجنوب العذب

الذي يتنفس نَسيمَه على الضفة البنفسجية

تستنشق عطرَه وتنفثه

وفيما بعد، يصرخ في الفصل الثاني قائلاً: أعطني شيئاً من الموسيقا ...

لكي تهدأ أفكاري ويسّكن انفعالي . (إلى آخر نص المؤلف)

للمتلقي الحق طبعا في أن يتذوق الموسيقا كما يريد. و يتعلّق الموضوع هنا بالاستماع الواعي الذي يمكّن من استكشاف العمل الفني بشكل أفضل، ثَمّ الاستفادة منه بصورةٍ أمثل.

وعليه ، تعد الموسيقا من أهم المكونات الأساسية في تفعيل العرض المسرحي، وخلق توتره الدرامي وكشف صراعه وتوضيح تمسرحه الدرامي. وتسهم الموسيقا كثيرا في خلق تواصل حميمي فني وجمالي ونفسي بين العارض والراصد المشاهد. وغالبا ما تستفتح المسرحية ببرولو Prologue يكون بمثابة "جنيريك" جمالي تمهيدي يؤشر الى بداية العرض المسرحي، أوقد تتخلل الموسيقا مشاهد المسرحية وفصولها أو تكون في خاتمة العرض Epiloguë لتعلن تراجيديتها أو كوميديتها أو الخلط بينهما. وتحضر الموسيقا بشكل مؤثرات اصطناعية أو أصوات طبيعية محاكية أو موسيقا ملحنة على ضوء قواعد موسيقية مدروسة، أو أغان مهجنة بلغات مختلفة وحركات ورقصات معبرات، و تحضر أيضا في العرض بمثابة أصوات خلفية بشرية أو آلية. ويلاحظ كذلك أن الموسيقا قد تكون من أداء الممثلين مباشرة، أو صدى خلفيا Play Back من وراء شاشة الكواليس .

الموسيقى والمؤثرات الصوتية ووظائفها التعبيرية

الموسيقى « توليفة من عناصر متباينة ، وهي تستحضر نظاماً جبرياً أكثر مما تستحضر حديثاً لغوياً ، وإذا كان المستقبل (المتلقي – المستمع) يفهم هذه التوليفة ، باعتبارها رسالة عاطفية أو انفعالية أو وطنية الخ .. فهذا يرجع إلى تفسير أو تأويل شخصي ، يدور في إطار نظام ثقافي حضاري ، أكثر مما يدور في إطار " معنى " واضح صريح " للرسالة " ، لأنه إذا كانت الموسيقى تعد نظام " رسائل " ، فهي ليست نظام "إشارات أو رموز "؛ لأن العناصر المكونة لها تخلو من الدلالة ، فالدال والمدلول ممتزجان في علامة واحدة تمتزج بغيرها من العلامات في لغة لا تقول شيئا " .

إذن هي تنقل رسالة من مرسل إلى مستقبل ، بغض النظر عن إمكانية نقل معنى محدد، وهي بلا شك تلعب دوراً مهماً في العرض المسرحي ، فهي – الموسيقى الدرامية – تساعد على : " تفسير النص ، وخلق الجو العام ، وخلق حالة وجدانية لدى المتفرج ، وللموسيقى وظائف فرعية ، إلى جانب هذه الوظيفة الأساسية منها : أن الموسيقى كلام يجب أن يتضمن الانسجام الذي يتوافق مع النص ، ومن الطبيعي أن تهدأ ، وتعلو ، وتهمس ، وتصمت تماماً ، كالحوار في النص الأدبي ، وهي ليست لخلق تأثير معين أو كلام أخرس ، أو شيء صارخ ومفاجئ ، كما يتصور بعضهم .

وتستخدم الموسيقى قبل بداية الفصل المسرحي ، كي تخلق الجو العام للأحداث ، أو في بعض المواقف الدرامية الهامة ، أو المواقف التي يريد المخرج زيادة تأكيدها والتركيز عليها ، أو ضمن أي رؤية إخراجية مدروسة .

والموسيقى كأي عنصر من عناصر العرض الأخرى ، من شأنها دفع عجلة الأحداث إلى الأمام ، بحيث ترتبط بها وتنبع منها البيئة الزمانية والمكانية ، والتي يحتويها الإيقاع العام للعرض ، وخصوصاً الإيقاع الموسيقي المرتبط بالإيقاع الداخلي للشخصيات والحدث ، « فالموسيقى لا تقبل على أنها تقليد

مقبول ، ولكنها تبرر بالأسلوب .

وفي المسرح الحديث صورة معبرة للتعارف بين اللغة البشرية والموسيقى المسرحية ، من أجل إنتاج الخطاب المسرحي والصورة التعبيرية المناسبة كما في مسرحية (كلمات وموسيقى) لصمويل بيكيت :

« موسيقى : فرقة موسيقية تضبط النغمات بنعومة .

كلمات : أرجوكم ! (يعلو صوت ضبط الآلات) أرجوكم !

(يتلاشى صوت ضبط النغمات)

كم من الوقت سأظل هنا حبيس هذا الظلام ؟

.. (وقفة .. يتوقف الأداء السريع الحيوي ، بصوت منخفض) «

إذن في هذا الموقف تعبير عن صوت بشري يروي قصته والموسيقى تحاول أن تتجاوب معه . ولعل (بيكيت) ، من بين جميع كتاب المسرح ، كان أكثر من سخر إمكانات الأصوات لخدمة العمل المسرحي ، بل إنه يعترف بأن جميع إنتاجه ما هو إلا أصوات فيقول : « إن عملي أو إنتاجي كيان من الأصوات الرئيسة ، الصادرة بكل تمام وكمال ممكن ، ولا أتحمل مسئولية

شيء آخر .

إذن الموسيقى كوسيلة تعبير ، تحمل في طياتها دلالاتها ومعانيها ، وتتكلم بلغتها وأسلوبها الخاص بها .

أما بالنسبة للمؤثر الصوتي في أبسط تعريفاته ، فهو التطابق الصوتي للأحداث الجارية المرئية ، كإيقاع الخطوات ووصد الأبواب وأصوات الريح والرعد .. الخ ، والمؤثرات الصوتية عنصر مهم في عملية الإيهام المسرحي ، والإيحاء بالجو العام وهي عبارة عن : « جميع الأصوات الغريبة أو الظواهر المرئية الخاصة ، التي تحدث على خشبة المسرح أو خارجها في أثناء التمثيل .. ويمكن الحصول عليها مسجلة على اسطوانات ، أو بالطرائق اليدوية ، باستعمال أجهزة تدار بالأيدي .. ويجب أن يكون الصوت منبعثاً من مصدره الصحيح، كما لا يجب أن يغطي على الحوار.

أما الآن، وفي المسرح الحديث ، فتتنوع المؤثرات الصوتية بفضل الأجهزة الحديثة ، التي تتيح إمكانات واسعة في تسجيلها ومزجها وإعادة استخدامها ، حيث يعتمد توظيفها على : « مبدأ الإشارة بالجزء إلى الكل ، أي الاتجاه بحدث أو موقف ما ، عن طريق توظيف أبرز ملامحه الصوتية ، فصوت العيار الناري في نهاية مسرحية آيفانوف لتشيكوف مثلاً ، يخبرنا بما لا يدع مجالاً للشك ، أن آيفانوف قد انتحر ، كما يخبرنا صوت طائرة الهليكوبتر في مسرحية هارالد موللر (آثار طافية) بغرق فتاة صغيرة ، لا تظهر على خشبة المسرح .

إذن المؤثر الصوتي ينبع أساساً من البيئة المصورة والجو العام للمشهد ، إذ إن إيقاع الخطوات ووصد الأبواب وغيرها من المؤثرات التي تتم على خشبة المسرح هي من صلب المشهد ، وتتم بشكل تلقائي دون الحاجة إلى التنبيه إليها ، إلا إذا كان مقصوداً أن يبالغ فيها ، كما في المواقف المضحكة والتمثيل

الصامت .

ولكن هناك مؤثرات صوتية خارجية ، متمثلة في الظواهر الجوية من برق ورعد وأمطار ، والأصوات التي تصدر من طبيعة المكان (غابة ، صحراء ، ريف ، شارع مزدحم ، ..... الخ) ، هذه المؤثرات تكون مسجلة على أشرطة أو اسطوانات ، ومنها ما يمكن تنفيذه على خشبة المسرح خلف الكواليس ، باستخدام آلات لإحداث المؤثرات مثل آلة الرعد وآلة الريح .

وهكذا نجد أن المؤثر الصوتي ليس مجرد تطابق الصوت مع الصورة المرئية ، بل قد تعدى ذلك إلى المشاركة الفعالة في إثراء الحدث ، وتوضيح المضمون ، من خلال الرؤية المسرحية للمخرج . فالمخرج المسرحي إلى جانب دوره الرئيسي في تفسير النص المسرحي ، هو أولاً وأخيراً صاحب رؤية فنية بالنسبة للنص ، أو لطريقة تعامله مع عناصر العرض المسرحي المختلفة ، وإخضاعها لتحقيق هذه الرؤية .

التعبير في فن البانتوميم وعلاقته بالمؤثرات الصوتية

البانتوميم « يتصل اتصالاً وثيقاً – اشتقاقياً وتاريخياً – بالإيماءة (Mime) ، وقد أصبح يعني فرعاً من فروع العروض المسرحية المتنوعة ، ويتميز بمناظرة الخلابة ، ويقوم على قصة من قصص الأطفال ، والتي لا يلتزمها بدقة في كثير من الأحيان ، ويقدم لنا سلسلة من الحوادث العاطفية البديعة ، أو الحوادث السوقية الفجة ، للترفيه عن جمهور الشعب في المهرجانات الشعبية ، التي تسير في الشوارع .

وينطبق على هذا التعبير المسرحي ، صفة التمثيل الصامت أو البانتوميم ، عندما يستعمل الممثل من بين وسائل التعبير المتعددة الحركة أو الإيماءة بالوجه فقط ، ، وهو فن يعتمد على التناقض ، اذ ان الممثل يتكلم بالحركة والإيماءة ويعبر عن نفسه ، بينما هو صامت ، وفي هذا يقول هنري كالرو ، في كتابه كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال حركاتهم : " إن أقل المجالات إشكالية في الاتصال غير اللفظي ، هو تعابير الوجه ، فهي أكثر الإيماءات وضوحاً ، فنحن نركز عادة على الوجه، أكثر من أي مكان آخر في الجسم ، والتعابير التي نراها في الوجه أصبحت لها معان متعارف عليها في كل مكان ، فمعظمنا

قد رأى في وقت ما ، نظرة قاتلة ، أو نظرة تدعو إلى الاقتراب ، أو نظرة تقول أنا موجود .

ويبدو " أن معظم مسرحيات " المايم " منذ العصور الأولى

وحتى الآن ، قد صاحبتها أصوات من نوع أو آخر ، أو ذلك الحديث ،الذي يسوقه الراوي أو الجوقة أو مؤدي " المايم " أو الأصوات التي تصدر عن صفق طرف من أطراف الجسم بآخر ، أو النقر على أرضية المسرح .

ذلك أن " الجسم ثلاثي الأبعاد ، قادر على التعبير بكل جزء من أجزائه ، ومن كل اتجاه، وفي كل اتجاه ، فالجسم يستطيع أن يعبر من الخلف ، كما يعبر من الأمام ، فالحركة تنطلق من المركز إلى السطح ، ثم إلى ما بعد السطح ، ثم تنتشر في الفضاء .

وعليه يعد فن البانتوميم أو التمثيل الصامت ، من أبلغ الفنون التعبيرية ، اذ يقول جان ليكون: " ليس هناك شكل واحد للمايم ، فالمايم هو كل شيء ، والمايم قبل كل شيء هو المسرح " (1) . وهو في أبسط تعريفاته « الفعل بلا كلام » ونعني بالفعل ، تتابع تعبيرات الوجه والإيحاءات وحركات اليدين وأوضاع الجسم ، باستخدام كل هذه العناصر استخداماً تخيلياً لقول ، أو توصيل شيء ، فيما يتعلق بالشخصية والحدث .

وفي حين اننا نحرص في المشاهد الكلامية على أن تكون المؤثرات الصوتية مجرد خلفية للحدث ، حتى لا تطغى على الحوار . فإننا يمكن أن نستخدمها في مشاهد التمثيل الصامت ، كعنصر أساسي مكمل .

فالمؤثرات الصوتية يمكن أن تؤدي الشيء الكثير ، بالنسبة لإقامة فكرة كل من المكان والجو (أمطار – ريح – رعد – ضجيج الشارع) ، وبخاصة أن مشاهد التمثيل الصامت لا تستخدم أدوات مساعدة ، وإنما تعتمد على مهارة الممثل الحركية .

ومما لا شك فيه أن استخدام المؤثرات الصوتية في مشاهد البانتومايم ، يضفي مزيدا من الحيوية والثراء ، ونستطيع أن نشعر بالفرق الواضح ، إذا نفذنا مشهداً معيناً بمصاحبة المؤثرات الصوتية ، ثم نعيده مرة أخرى دون هذه المؤثرات .

ولكن يجب التنبه إلى عدم الإسراف في استخدام المؤثرات الصوتية ، إذ إن الإسراف يمكن أن يطفئ بهجة العرض ، بالإضافة إلى أنه قد يُحدث خللا في توقيت الحركة مع المؤثر .

ثبت المصادر والمراجع

(1) هنري كالرو ، كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال حركاتهم ، ترجمة إيناس زيادة ، عمان ط "1" ، دار الإبداع ، 1992

(2) إدوارد هانسليك ، الجميل في فن النغم ، ترجمة وتقديم: د. غزوان الزركلي، منشورات وزارة الثقافة. الهيئة العامة السورية للكتاب 2009

(3) زبيجنييف تارانييفكو، فضاءات شاينا المسرحية، تقديم وترجمة: د. محمد هناء عبد الفتاح متولى مراجعة: دوروتا متولى.

(3) http://www.diwanalarab.com

(5) بيرجيو، علم الإشارة " السيميولوجيا " ، دمشق ، دار طلاس للدراسات والنشر، 1988 .

(6) توماس ليبهارت المايم والبانتوميم ، ترجمة بيومي قنديل ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995 .

(7) جوليان هيلتون :نظرية العرض المسرحي ، ترجمة د . نهاد مليحة ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1994 .

(8) حمادة ابراهيم :التقنية في المسرح ، اللغات المسرحية غير الكلامية ، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية ، (د . ت) .

(9) محمدخيرالرفاعي: اتجاهات التعبير في العرض المسرحي ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الاسكندرية 2000

لغة الجسد في المسرح الراقص

مجدولين أبوالرب / الأردن

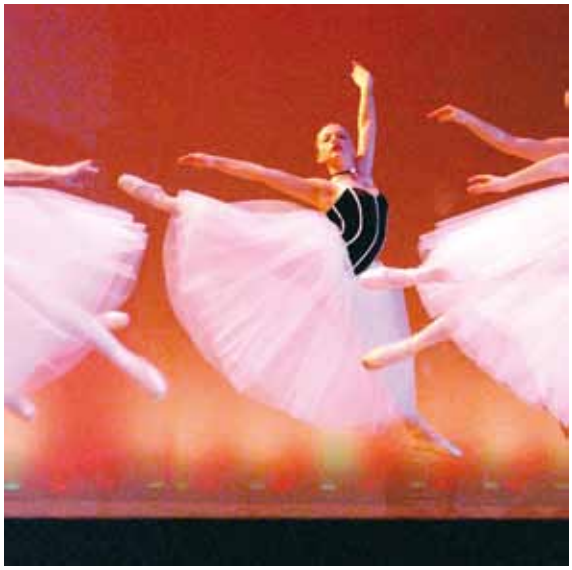
تمتد جذور الرقص إلى زمن بعيد، وترتبط بوجود الإنسان أصلاً عندما كان عاجزاً عن التعبير بالكلمات، فاستعمل لغة الجسد في التعبير عن مختلف الحالات الشعورية والفكرية والنفسية ، وكان الرقص أبكر متنفس للانفعال، فرقص الإنسان البدائي تعبيراً عن السرور، وتعبيراً عن الطقوس. لقد كلم آلهته بالرقص وصلى بالرقص وقدم الشكر بالرقص في عالم مسكون بالآلهة أو الأرواح الكلية القدرة، والقوى التي تسيطر على الطبيعة، بـ"أسباب" أو ربما بأرواح موتى الأجداد، أو الحيوانات الخرافية، أو الأشجار، أو النجوم، فرأى أن سعادته تقوم على وقوف الأرواح إلى جانبه. عليه أن يعمل ما يسرها ويشير إليها بما يريد، وعليه ألا ينسى إظهار تقديره لها(1).

الإنسان البدائي، الفقير بوسائل التعبير، والذي ليس لديه الا بدايات فجة بلغة الكلام، عبّر عن مشاعره العميقة عبر حركة لا حدود لها، الطبيعة حوله تتحرك حركات إيقاعية في حركة الماء الموجية، وحركة الريح في الحقول، والشمس والقمر يشرقان ويغربان، ودقات قلبه هي حركات إيقاعية، فكان من الطبيعي أن يخلق الحركة الإيقاعية لتعبر عن أي شعور(2)، ومن الطبيعي أن يحاكي الإنسان بعض الإيقاعات الحركية في الطبيعة. وقد وجد في هذه المحاكاة مجالاً حركياً للتعبير الجمالي عن مشاعره، وهكذا نشأ علم الجمال الحركي، ومع تعاقب الحضارات البشرية ، متلازماً أو متوازياً مع علم الجمال الصوتي(3).

ويرى "شلدون تشيني" (1886 -1980) أن الرقص هو الأم الكبرى للفنون، لقد اتخذ الإنسان الضجيج الذي يصنعه في حركته الإيقاعية مقياساً لجسده المترنح وأقدامه التي تضرب الأرض، وبالتدريج صار أغنية للحرب أو صلاة، ثم تطور إلى أغنية قبلية تقليدية، فقادت طبعاً إلى الشعر الواعي. والموسيقى ترجع أرومتها إلى الأصوات التي توضع لضبط إيقاع الرقص البدائي من خبطة الأقدام إلى تصفيق الأيدي إلى هز الخشاخيش وقرع الطبول والعصي(4). وقد صاحب هذا بعض الألفاظ المتكررة التي تطورت فيما بعد إلى أغان، وبمرور الزمن، وتطور الحركات والأغاني، ظهر الرقص، والأغاني الجماعية المصاحبة، وتطور الإيقاع الموسيقي(5).أي أن الإيقاع ذاته لم يكن الأصل، بل الحركة هي الأصل، والإيقاع كان مصاحباً لها. ولأن الإنسان كائن مدفوع للتعبير الأدائي والسردي، فقد بدأ بالرقص البدائي ثم الطقوسي الديني الذي تسربت إليه الدراما تدريجياً.

الرقص التعبيري والرقص المعاصر:

بدأ الرقص التعبيري في بداية القرن العشرين مع ظهور المدرسة التعبيرية في الفن والأدب في ألمانيا، إذ ينسب إلى الفنان الألماني



"كورت يوس" (1901 -1979) مفهوم المسرح الراقص، حيث أخرج لوحة راقصة بعنوان "الطاولة الخضراء" عام 1932، تجاوزفيها تقاليد الباليه التقليدية بظهور أساليب تعبيرية جديدة، وما زالت "الطاولة الخضراء"، المناهضة للحرب، تقدّم في الكثير من المناسبات الثقافية(6).

ولم يعد الباليه الكلاسيكي فناً يستجيب لاحتياجات المجتمع، بل أصبح فناً باذخاً وتزيينياً، وبالتالي لم يؤد دوره، ورغم تأثره وتفاعله مع الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي واكبت تأسيسه، إلا أنه اعتمد على قصص معروفة وقديمة، وظلت حركاته تميل إلى الثبات والالتزام بالأوضاع الأساسية للقدمين والذراعين، والمحافظة على توازن الجسد، والتقيد بالعناصر الحركية العديدة التي سبق تقنيتها(7). وحاول "كورت يوس" السعي إلى تقديم عرض راقص يكون له قصة وحكاية معتمداً على الأحاسيس والعواطف والفكر، لإثارة تفكير الجمهور والتأمل فيما يقدم له(8).

أما الرقص الحديث، فقد ظهر أولاً في أمريكا، لكنه انتشر بسرعة إلى البلدان الأوروبية، واتسم بفلترة التقنيات الراقصة، إذ لم تعد التقنية تشغل بال الراقصين كثيراً، فاستخدم أسلوباً حراً، وتحرر الجسد من القيود أكثر مما كان ، حتى أصبح بإمكان الراقص تحريك جزء من جسمه بمعزل عن الجسد بعد إخضاعه لتدريبات صارمة.

لكن ثمرة هذا التطور في الرقص، وصولاً إلى وقتنا الحاضر، تبلورت فيما يسمى "المسرح الراقص" برؤية خاصة، وتوجهات أسلوبية وتقنية للغة الجسد، وفيما يلي محاولة للتعريف بهذا الفنّ، مع تناول نموذجين للرقص يمثل كل منهما اتجاهاً خاصاً.

لغة الجسد في المسرح الراقص:

المسرح الراقص هو أحد الفنون المسرحية التي ظهرت منذ سنوات القرن العشرين الأولى، واستمر في التطور حتى عصرنا الحالي على يد مجموعة من الأسماء تشكل رواده وعلاماته. ويحاول المسرح الراقص اختزال تاريخ الإنسانية في تاريخ الجسد، الأمر الذي يبلور رؤيته الجوهرية لتوجهاته الأسلوبية والتقنية نحو توظيف هذا الجسد، فأصبحت قضية المسرح الراقص الأولى هي تحرير الجسد من كل القيود الثقافية/ الاجتماعية التي وجد الإنسان المعاصر نفسه محاصراً بها، ثم مجبراً عليها، الأمر الذي دفع الإنسان الراقص إلى اتخاذ أشكال وأساليب تقوده إلى أصوله الطقوسية الأولى.

وعندما قام المسرح الراقص بالتعبير الجسدي عن السلوكات الفردية على المسرح، كان يريد تأكيد التاريخ الكوني للجسد الإنساني وتوضيحه ، ثم بدأ محاولاته التقنية؛ لكي يسيطر على تعبيريّته فوق خشبة المسرح، بحيث تتضمن كل خطوة وكل حركة معناها انطلاقاً من تلك العلاقة الجدلية التي تقوم بين الوجود الجسدي للإنسان، من ناحية، والبنى الاقتصادية والاجتماعية، من ناحية أخرى؛ وبمعنى آخر بين الغرائز والعواطف الفردية للإنسان، التي تتعرض لأنواع من القهر الخارجي، الذي يتحول تدريجياً إلى قهر ذاتي، وبين الثقافة السلطوية. من هذه الوجهة كان تبلور المسرح الراقص كفنّ، في إطار العلاقة التبادلية التأثير، حيث يؤثر ما هو خارجي على الحالة النفسية للإنسان، ومن انعكاس ذلك على جسده.

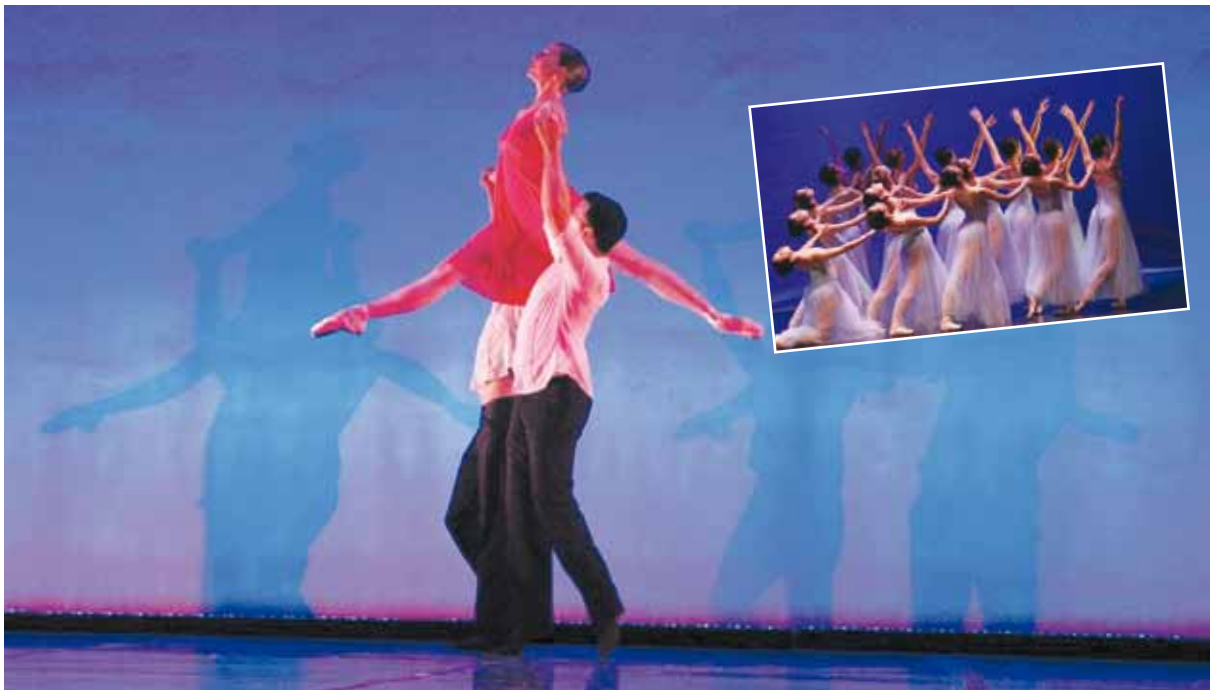
ويبحث المسرح الراقص في الأعماق البنيوية للتاريخ والثقافة الاجتماعية، ليصل إلى تلك الكيفية التي تحولت إلى طبيعة ثانية لهذا الجسد، ثم يقوم بتحليلها بغرض تحريرها، ليصل بالجسد إلى طبيعته التعبيرية الأولى، والتي توارت خلف أقنعة الثقافة المعاصرة(9).

وفيما يلي نتناول اتجاهين للرقص الحديث: الأول: تعبير الجسد عما بداخل النفس، وتمثله "مارتا غراهام"، والآخر: التعبير الجسدي الخارجي عن الواقع الاجتماعي من خلال شكل جمالي، وتمثله "بينا باوش".

أولاً: تعبير الجسد عما بداخل النفس (مارتا غراهام أنموذجاً):

كانت "مارتا جراهام" وغيرها من رواد الرقص المسرحي الحديث، قد ثاروا على القيود الشكلية الصارمة التي تحكم تراث الرقص الكلاسيكي (الباليه). وفي الوقت ذاته رفضوا أساليب الرقص الحرّ لـ"إيزادورا دانكن" وغيرها، والذي يعتمد على مبدأ اللاشكلية الغامضة، ثم كانت ابتكارات "مارتا جراهام" وزملائها بمثابة محاولات لإعادة اكتشاف الوظيفة التعبيرية للرقص(10).

ولدت "مارثا غراهام" في "بتسبرغ" في ولاية "بنسلفانيا" في الولايات المتحدة عام 1894. وفي عام 1910 تمكنت من رؤية عرض لراقصة الباليه "روث دنيس". وهذا العرض غيّر مسيرة غراهام، وبدأت بعده توجه نفسها نحو الرقص، حيث



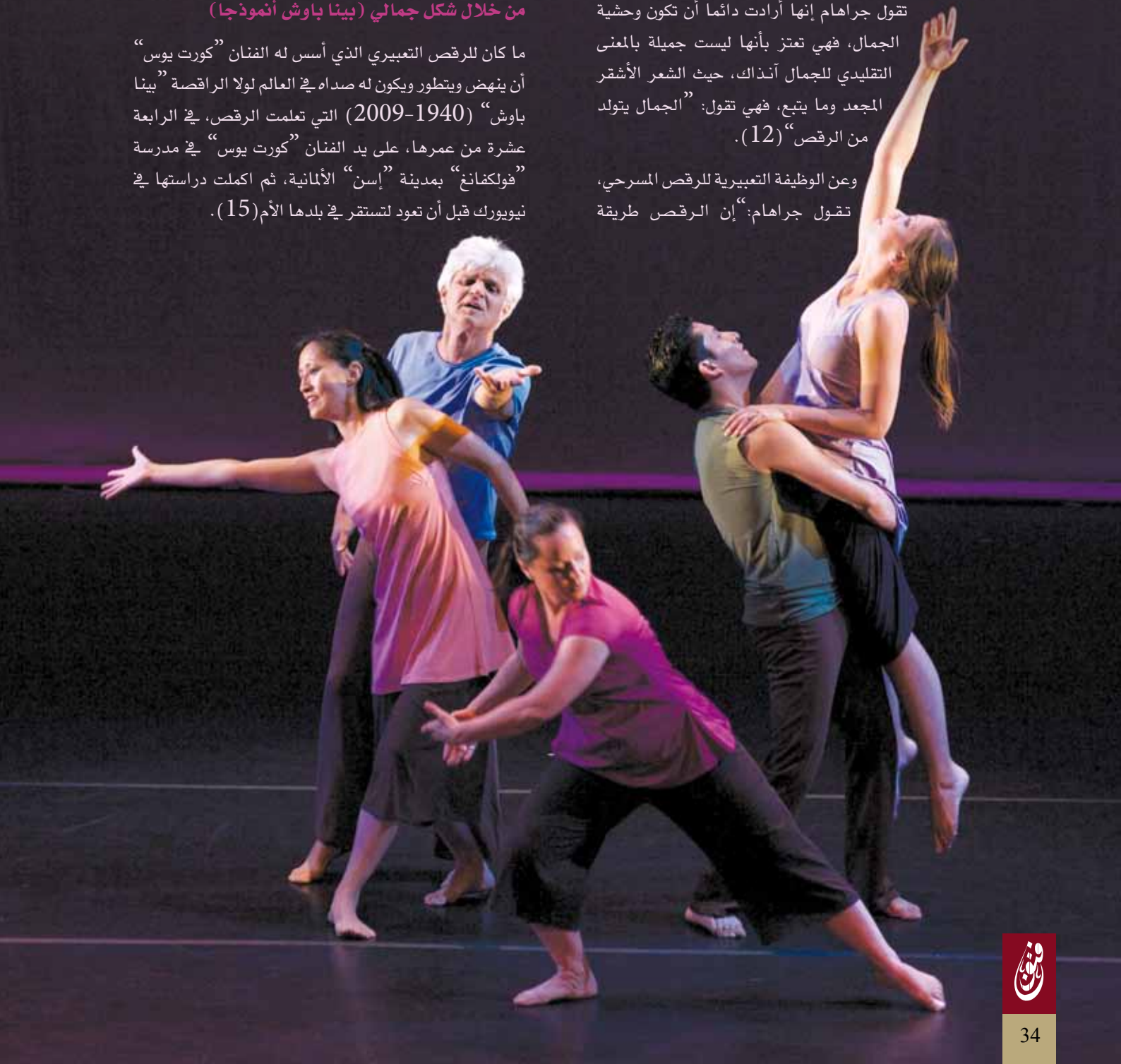
التحقت بمعهد رقص للشباب ودرست فيه مدة ثلاث سنوات. أما فيما يتعلق بالعمل الاحترافي فلم تبدأ به إلا في عام 1916 وهي في عمر كان يعد سن التقاعد آنذاك لأية راقصة، إلا أن إصرار غراهام هو الذي دفعها إلى الالتحاق بمعهد "دنشون" للرقص الذي كان يقوده الثنائي "روث دنيس" وزوجها الراقص الشهير "تيد شون"(11).

بدأت شهرتها الفعلية عندما قدمت مع شون عرضاً بعنوان "كزوشتل" في العام 1920، وفي هذا العرض قدمت جراهام دور فتاة من الهنود الحمر تقاوم إغراء ملك الأزتك، ومنذ ذلك العمل لصق بها لقب المتوحشة، وجاء هذا اللقب بسبب رقصها الذي يرفض الحركات الدائرية الرشيقة الملتوية والانعطافات اللينة المتعارف عليها في رقص الباليه. وعن ذلك تقول جراهام إنها أرادت دائماً أن تكون وحشية الجمال، فهي تعتز بأنها ليست جميلة بالمعنى التقليدي للجمال آنذاك، حيث الشعر الأشقر المجعد وما يتبع، فهي تقول: "الجمال يتولد من الرقص"(12).

وعن الوظيفة التعبيرية للرقص المسرحي، تقول جراهام: "إن الرقص طريقة مختلفة في التعبير عن الأشياء، ورغم أنه لا يعبر بصورة حرفية أو أدبية إلا أن كل ما يأتيه الراقص من أفعال – حتى في أعمق اللحظات تعبيراً عن العواطف الذاتية- له معنى محدد ومقنن، ولو كان بمقدورنا أن نعبر عن هذا المعنى بالكلمات لفعلنا، لكنه يكمن خارج دائرة الكلمات، وخارج دائرة فنون النحت، والتصوير، فخارج هذه الدوائر، داخل الجسد، يوجد ذلك المشهد الطبيعي الداخلي للنفس الذي يتكشف من خلال الحركة"(13). كانت جراهام دائمة البحث عن تقنيات ملائمة للتعبير عن رؤاها الداخلية تلك، والتي كانت تقنيات الارتفاع، والتوازن، والديناميكية، من أهم المفردات التقنية التي أضافتها جراهام إلى المسرح الراقص(14).

ثانياً: التعبير الجسدي الخارجي عن الواقع الاجتماعي من خلال شكل جمالي (بينا باوش أنموذجاً)

ما كان للرقص التعبيري الذي أسس له الفنان "كورت يوس" أن ينهض ويتطور ويكون له صداه في العالم لولا الراقصة "بينا باوش" (1940-2009) التي تعلمت الرقص، في الرابعة عشرة من عمرها، على يد الفنان "كورت يوس" في مدرسة "فولكفانغ" بمدينة "إسن" الألمانية، ثم اكملت دراستها في نيويورك قبل أن تعود لتستقر في بلدها الأم(15).



ابتداء من عام 1968 شرعت باوش في تصميم أولى رقصاتها، وفي العام التالي تولت إدارة "استديو الرقص" في مدينة "إسن". وفي عام 1973، انتقلت إلى مدينة "فوبرتال"، حيث أسست المسرح الراقص. في البداية، شأنها شأن كل فنان يقدم جديداً صادماً، استقبل الجمهور والنقاد أعمالها بالرفض أو الفتور. لكن باوش استمرت وقامت برحلات مع فرقتها في كل أنحاء العالم، ويمكن القول إن النجاح الذي حصدته خارج ألمانيا هو الذي رسخ شهرتها في الداخل. العالم كله كان يحتفي بالرقصات التي تصممها الفنانة الألمانية، فأضحى مسرحها الصغير في مدينة "فوبرتال"، المدينة شبه المجهولة عالمياً، قبلة لعشاق الرقص التعبيري في كل أنحاء العالم(16).

وتوسعت بينا باوش في المفهوم الاصطلاحي لفن الرقص المسرحي المعاصر، وتجاوزت فكرة اعتباره مجرد سلسلة من التكرارات الحركية المتصلة، ليصبح منتمياً إلى ما أسمته "مسرح التجربة" الذي تقترب فيه اقتراباً متناهياً من كل ما هو حقيقي ومادي وملموس، فتنطلق باوش من الخبرات اليومية المعتادة للجسد، ثم تقوم بترجمتها وتطويرها حتى تتحول إلى سلسلة من الصور والحركات الجسدية ذات الأبعاد الموضوعية، ويتم تدريب المؤدي/ الراقص، بحيث تتحول إلى نوع من الخبرات الذاتية لديه، يبثها على هيئة دلالات بإيماءاته وإشاراته المشكلة للموضوع(17).. كذلك، استخدمت أسلوب اللامألوف، الذي حاولت وآخرون من خلاله إعادة قراءة واقع الحياة عند المتلقي والاسهام في تغيير عادات المشاهدة المسرحية من خلال نقل التركيز على الراقصة الجميلة، التي تتمتع بجسد جميل، إلى إدراك جديد للجسد، وقبوله بشكله الطبيعي. لقد حثوا المتلقي على ان يقبل بفردية جسد الراقص الذي يحمل قيمته الجمالية الخاصة، بغض النظر عن عمره وشكله(18).

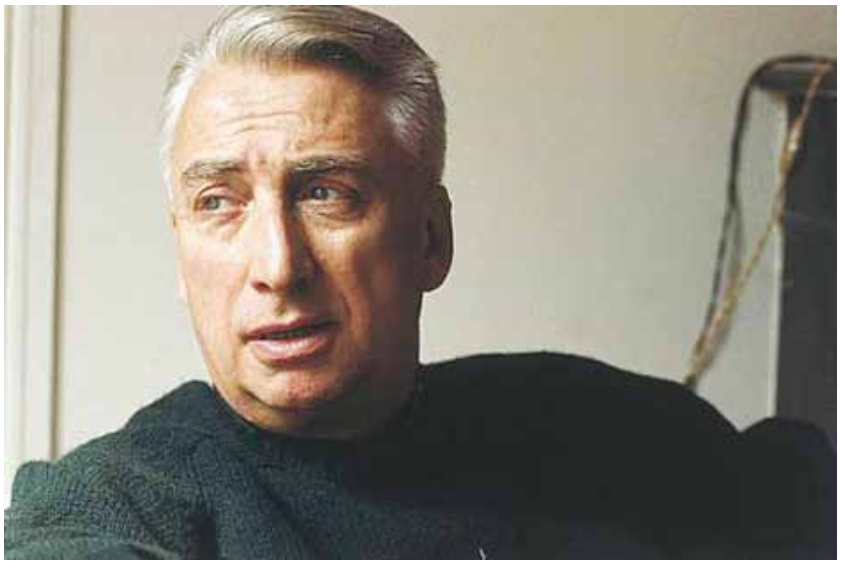
عبر السنين انهالت عليها الجوائز المحلية والدولية، فكرمت عن مسيرتها الفنية في عام 2007 في طوكيو، وحصلت على جائزة "الأسد الذهبي" من بينالي البندقية، كما انتبه الفن السابع إلى أعمال مصممة الرقصات الألمانية، فشاركت في عدة أفلام، منها فيلم للمخرج الإيطالي "فريدريكو فيليني" عام 1982، ثم قدمت فيلماً من إخراجها عام 1990 بعنوان "شكوى الإمبراطورة"، كما ضمّن المخرج الإسباني "بيدرو ألمودوفار" مشهداً من عملها الشهير "مقهى مولر" في فيلمه "تحدث معها" (2002) (19).

يقول الدكتور رياض عصمت في كتابه "رؤى في المسرح العالمي والعربي": "أثار موريس بيجار، في أيامه، صدمة حداثة وغرابة في طراز الرقص الذي أطلقه من بلجيكا. أما جيرزي جروتوفسكي، فقد اوجد هزة زلزلت المسرح التقليدي بمسرحه المتقشف الجسدي، لكن مارثا غراهام الأمريكية، ثم بينا باوش الألمانية، أخرجتا الرقص الحديث من جلده"(20).

الهوامش والمصادر:

1. شلدون تشيني، المسرح: ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية- الجزء الأول، ترجمة حنا عبّود، منشورات وزارة الثقافة، سوريا – دمشق، 1998، ص27 ، ص32.
2. المصدر نفسه، ص27.
3. للمزيد انظر: عبد الفتاح رواس قلعه جي، الرقص، الموسوعة العربية، المجلد التاسع، صفحة البحث 879.
4. شلدون تشيني، مصدر سبق ذكره، ص29.
5. انظر أيضاً: فاطمة محمد حسان، دراسات في فن التعبير الحركي، دار المعارف، مصر، 1962، ص39-37.
6. عبد الناصر حسو، الرقص التعبيري: حكاية يقدمها الجسد، مقابلة مع الفنان معتز ملاطيه لي، صحيفة الثورة، الملحق الثقافي، 27/7/2010 . وأيضاً: أبية حمزاوي، الباليه، الموسوعة العربية، المجلد الرابع، رقم صفحة البحث 657.
7. راجية عاشور، تذوق فن الباليه، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000، ص13.
8. الرقص التعبيري: حكاية يقدمها الجسد، مصدر سبق ذكره.
9. مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، إصدار أكاديمية الفنون، سلسلة دراسات ومراجع، رقم 44 – مسرح، مطابع الأهرام التجارية، مصر، 2006، ص134-133.
10. المصدر السابق، ص137.
11. مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين- النظرية والتطبيق، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة كتاب الشهر، رقم 140، الأردن، 2009، ص126.
12. المصدر السابق، ص 126.
13. مدحت الكاشف، مصدر سبق ذكره، ص 137.
14. المصدر السابق، ص138.
15. سمير جريس، مراجعة عبده جميل المخلافي، موقع DW.Akademie (DK)، تاريخ 12/7/2009.
16. المصدر السابق.
17. مدحت الكاشف، مصدر سبق ذكره، ص139.
18. مجد القصص، مصدر سبق ذكره، ص 204.
19. سمير جريس، موقع DW.Akademie ، مصدر سبق ذكره.
20. د. رياض عصمت، رؤى في المسرح العالمي والعربي، دار الفكر، دمشق، 2007، ص 60.

❖ للمزيد حول هذين الاتجاهين انظر كتاب مدحت الكاشف.



رولان بارت

اغتيال المؤلف المسرحي،
موت المخرج و سيادة السينوغرافي ؟! .

أ. عبد الناصر خلاف / الأردن

تعالت صيحات اغتيال المؤلف المسرحي ، وهي موجة مسرحية غريبة سيطرت على المسرح الأوروبي، و برّرت موت المؤلف المسرحي فى بدايات القرن الماضي ؛ لما تربّع المخرج على كرسي المؤلف المسرحي، وأدى إلى ظهور موجة المخرج المسرحي المُفسّر حيث جاءت طريقة الروسي ستانسلافسكي لتؤكد هذا المسار الجديد للمخرج، والتي انتقلت من روسيا إلى البلاد الأوروبية، فالعربية مؤخراً.

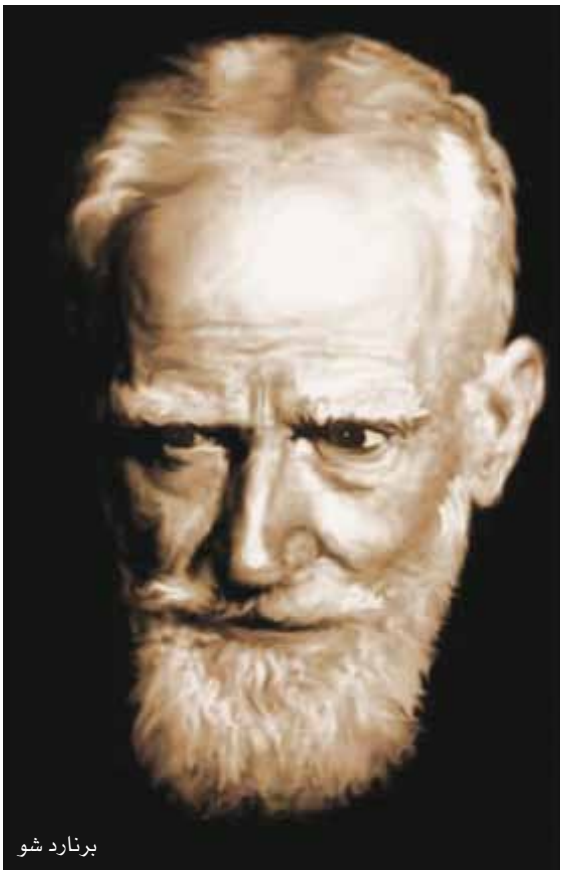
ولم يسلم المخرج هو أيضا من الإلغاء عندما أتيح للقارئ أولا أن يقيم المسرح في ذهنه وحين تكرست سلطة اكبر للسينوغرافي بعد هيمنته على العرض انطلاقا من تصوره للفرجة بإشكاليتها المركّبة؛ شخوصا وسينوغرافيا باعتبار أن هذا التصور نوع من القراءة الإبداعية. فلم يعد النص تعبيرا عما يختلج في ذهن الكاتب أو المخرج بل أصبح عرضة للتأويلات ... فتضاربت الآراء واحتدم الصراع بين مؤيد ومعارض.

وبما أن العرض المسرحي يعتمد على مجموعة من المبدعين (المخرج ، السينوغرافي، الممثل، المؤلف، ...) فإن المؤلف وجد نفسه في قفص الاتهام وتعرض للمساءلة من طرف الكثير من النقاد والباحثين وعلى رأسهم محرر كتاب « موت المؤلف المسرحي؟»

أعاد هذا الكتاب الاعتبار لطرف لم يؤخذ بالحسبان ردحا من الزمن واعتبر منتفعا بالأعمال فحسب، بينما كان المؤلف هو مالك عمله بلا منازع؛ إذ لم تحتف بالقارئ لا نظرية الأدب ولا النقد؛ هذا القارئ الذي كان مغيّبا على الرغم من كونه طرفا لا يمكن الاستغناء عنه في التعرف الى الأعمال الإبداعية و أضحى المتلقي موضوع اهتمام النقاد، الذين منحوه مكانة خاصة في عملية الإنتاج وهكذا تم سحب الاهتمام من المؤلف معلنين عن موته ناقلين الاهتمام إلى القارئ الذي تنتج من أجله النصوص.2

هي صيحة تدعو إلى موت المؤلف التي نجمت عن ظهور ما يسمى بالسينوغرافي المخرج و السينوغرافي الكاتب وهذا ما آل بالنص إلى أن يصبح مجرد فكرة يقوم بتطويرها3، وتعهدها في فضاء إمبراطورية العلامات المشهدية وبعيدا عن الخطوط والكتابة وذلك في رحاب التدريبات المسرحية للفرقة التي تساهم في إعادة كتابة النص.

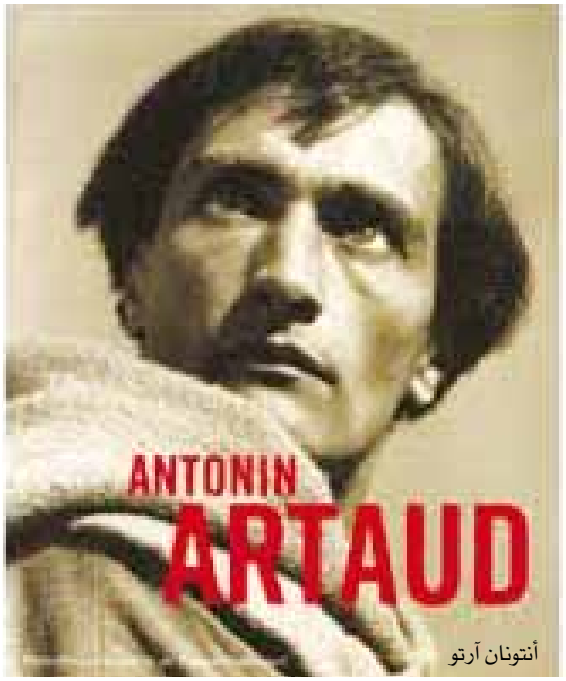
وعليه أدرك مؤلفو النصوص المسرحية أمام هذه الموجة أن التأليف المسرحي بات يقتضي التفكير في التحركات الشكلانية والإرشادات الإخراجية وإلزامية كونها جزءا لا يتجزّأ من لحمة


برنارد شو

النص ونسيجه، مع العلم أن باب اجتهاد المخرج يبقى مفتوحا، ومن حقه ألاّ يتقيّد بتوجيهات المؤلف المتعلقة بالفضاء الحركي، مما يجعل المؤلف عاجزا عن مجاراة التوجه الاستعراضي الشكلاني للمخرج، مما يدفعه إلى التفكير في إبقاء النص حكرا على القراءة دون عرضه على الخشبة. وكان لهذه المسألة آثارها الوخيمة على وتيرة إنتاج النصوص المسرحية بخاصة والمؤلفين المسرحيين بصفة عامة.4

إذا وقف الباحث عند مقولة «موت المؤلف»في التفكير العربي سيجد انها وليدة التأثير الغربي في الثقافة النقدية العربية .

احتفت الكثير من الدراسات بفكرة موت المؤلف ورأت أن الأعمال التي يجهل مبدعوها مثل – كتاب ألف ليلة وليلة – تكتسب الخلود والعظمة، لأن غيابهم هو الذي رسّخ حضور أعمالهم، وتبقى القراءة على إثر هذا الغياب مفتوحة على تأويلات شتى دون خضوعها لسلطة التوجيه المسبق وذلك جرّاء البحث عن هوية المؤلف، ومن هنا شقت الثقافة النصية طريقها إلى النقد العربي المعاصر متأثرة بأعمال رولان بارت Roland Barth ونقاد ما بعد البنيوية الذين نشروا مفهوم الكتابة الذي يقصي كل العلامات الخارجية مكتفيا بذات النص وبالقارئ بدلا من الكاتب.5



أنتونان آرتو

أن يموت المؤلف المسرحي، فهذا الإقرار ليس من السهل الاعتراف أو التسليم به، لأنه جزء من جماليات تلقي العرض المسرحي .

وهنا يحاول بعضهم أن يعطي للسينوغرافي أو المخرج سلطة أكبر على أساس أنه هو الذي يقوم بكتابة النص كتابة ثانية، دون التقيد برؤى، وأفكار المؤلف، أي توليد نص ثانوي من النص الأساسي ليخلق تفاعلا معقدا بين المنطوقات اللفظية والعلامات غير اللفظية ..

وناهيك عن مصطلح التناص،الإعداد، الاقتباس ، الكتابة الجماعية... الذي عمّق من مسألة قتل المؤلّف وأفوله استنادا إلى النص باعتباره مجموعة من النصوص المتداخلة فيما بينها، إذ لا وجود لبداية أولى في الكتابة الإبداعية المسرحية، ولا وجود لكتابة تنطلق من العدم حيث تسبق النصوص النص وتتداخل فيه، الأمر الذي يضعف ويزيح سلطة المؤلف ويلغي ملكيته للنص أو تبنّيه له.

يعلن "بارت" عن " موت الكاتب " وهنا يحاول "بيج" إسقاط هذه الصرخة على الدراما بالتحديد المؤلف المسرحي، الذي لا يتقيد المخرج المسرحي أو السينوغرافي بنصه ولا يسعى للكشف عن مقاصده بل يكرس قراءة أخرى يتخلّص فيها من سلطة المؤلف ويجسد النص في صور دلالية بعيدا عن السلطة الأدبية ...

بالرغم من أن " إيجلتون" يرى أن عملية الإخراج المسرحي لا تستطيع إعادة النص الدرامي لأنها تقدم نصا تحويليا وأحيانا مختزلا ... أي أن النص المؤدّى لا يمكن أن يكون انعكاسا للنص المكتوب...

ومن جهة أخرى يجمع " مارتن إسلن" في كتابه " مجال الدراما" بانهيار سيطرة المؤلف المطلقة... كما يرفض " مسرح القسوة أيضا سيادة " المؤلف / الإله"، حيث يرى " أرتو" أن تلك السيادة هي بمثابة تنازل عن الحرية الإبداعية للمؤدين ...

فالنص المسرحي هو عرضة لكل أنواع القراءات المحتملة والتأويلات، وهنا يطرح " إسلن" إشكالية أخرى وهي : كيف يمكن للمؤلف المسرحي أن يوصل إلينا " أفعال الكلام" ، فعبارة : آسف ياعزيزي !! تشكل في جوهرها فعل الاعتذار وهنا يمكن تعزيز فعل الكلام باستخدام نبرة الصوت وبالمقابل يرى "جاك دريدا" أن هناك طرائق تجعل من المؤلف/ الغائب ، مؤلفا / حاضرا بالقوة من خلال فرض هيمنته على صانعي العرض، حيث يقدم المؤلف وصفا محددا لكيفية أداء مشاهد معينة من خلال النص الثانوي أو الإرشادات المسرحية .. حيث يقوم بتوظيف دقيق لكيفية أداء الحوار والتأثيرات وهذا ما نجده عادة في مسرحيات " برنارد شو" ..." لا يمكن فصل الإرشادات النصية والمسرحية عن بعضها" على حد قول " أسلن "..

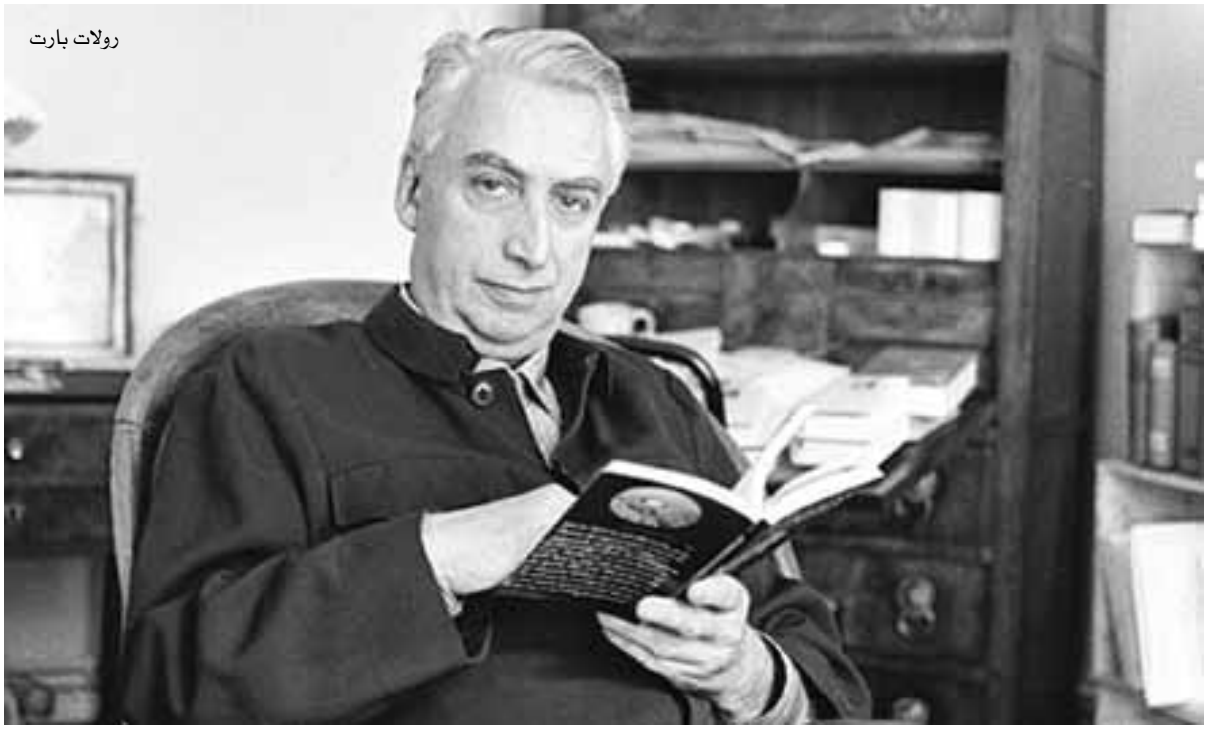
وبالتالي يعيش المتلقي (الجمهور) احتفالية الدراما من خلال كل صناع العرض.

ولا يمكن بسهولة إعلان هذا الموت، حتى ولو كان المخرج المسرحي أو السينوغرافي هو صانع هذا الحدث الاحتفالي.

وإن كان الأمر قد حسم عند "رولان بارت" بإعلان موت المؤلف ومنحه للقارئ مساحة أكبر لإنتاج الدلالة ومن ثمّ النص، فإن دور القارئ في إنتاج النص صاحبه بروز دور الناقد المتخصص ، لكن يبقى ذلك مشروطا بدور فعلي وحقيقي للقارئ ومدى معرفته الجمالية بالمادة المقروءة.

ولا يمكن في هذه الوقفة عن موت المؤلف التي أثارها " إدريان بيج " في مجال المسرح تجاهل كتاب آخر يصب في المجرى نفسه وهو "جماليات المسرح" لمؤلفه "زيخ" إلى جانب كتاب " جان موكاروفسكي "محاولة لتحليل بنائي لظاهرة الممثل مع أن جماليات "زيخ" كان لها عظيم الأثر على السيميائيين الذين جاؤو بعده .

خلاصة القول إن مسألة «موت المؤلف المسرحي » وتقويض خطابه لا تزال مطروحة بحدّة وعليه لا يمكن الجزم بأن مكانة المؤلف آيلة للسقوط مع طغيان فن الاخراج و السينوغرافيا على الفضاء المشهدي.

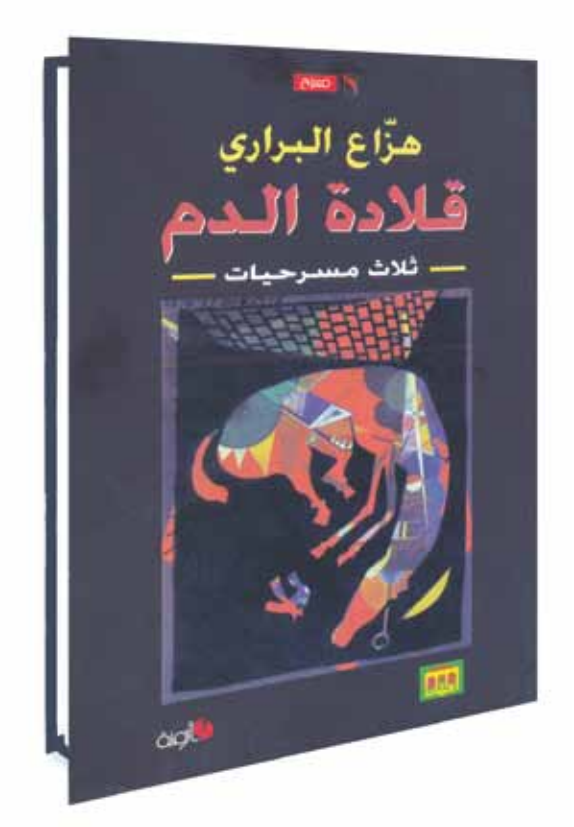

رولات بارت

إحالات :

- موت المؤلف المسرحي ، أدريان بيج، الصادر عن مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون في إطار مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، حيث قدّمه الأستاذ الدكتور فوزي فهمي، والمراجعة للدكتورة : نهاد صليحة
- في عصرنا الحالي، وفى كل مسارحنا العربية، التي نطالع إعلاناتها تقول.. عرض كذا، تأليف وسينوغرافيا فلان الفلاني، أو عرض كذا، سينوغرافيا وإخراج علاّن العلاني. نعم، هكذا تتم الدعاية للعروض المسرحية، لكن ما يستوقفني حقيقة.. هل درس المؤلف أو المخرج فن السينوغرافيا؟ وهل يعرف المؤلف أو المخرج فعلا تلك العلاقة العلمية الوثيقة بين المسرح والسينوغرافيا؟

الهوامش :

1. باحث في الفنون المسرحية والمنسق العام للملتقى العلمي للمهرجان الوطني والدولي للمسرح ، الجزائر.
2. ينظر، عواد علي، المسرح واستراتيجية التلقي قراءة في نظريات التلقي المسرحي، دائرة الثقافة والإعلام حكمة الشارقة، ط1، 2008، ص 9، 10.
3. ينظر إدريس قرقوة ، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر 2005، ص 179.
4. ينظر إدريس قرقوة، المرجع نفسه، ص180
5. ينظر شبكة النبأ المعلوماتية، م، س، ذ



«قلادة الدم»
وشمُ الحربِ على الروح!

حنان بيروتي / الأردن

مسرحية "قلادة الدم" للمسرحي والروائي "هزاع البراري" تسلط الضوءَ على مناطق منسية من الوجع الإنساني، وتلمس جراحاً مسكوتاً عنها متروكة لنزفها الصامت، ترصدُ ما ينسى ان يذكره أو يتذكره أحد، مخلفات الحرب وجراح الروح العصية على الشفاء.

الحرب تلك الكائن الذي يقتات على الفرح، وينثر رماد الخراب والدمار،ثمة أدبٌ يحاول ترميم الخراب الروحي، والتاريخ محايد يسجل بآلية باردة ويحوّل القتلى إلى أرقام ،لكن قلم هزاع البراري الراصد تسلّل للجراح الخفية النازفة بصمت؛ لأنها الجانب الآخر للمعاناة الإنسانية، وكأنه أراد أن يقول في نصه المسرحي :انّ الحرب لا تقتل المحاربين فقط ،فالمرأة تكابد شكلا آخر للقتل في غياب الرجل وخيانته لها باسم الحرب، فرصد الوجع الأنثوي العاجز أمام وحش الحرب المرأة اللامرئية التي تسرق الرجال وترسم بأصابعها الدامية صورة أخرى للموت، الموت على قيد الحياة ،وتلك ثيمة في نصوص البراري كما في رواية "تراب الغريب".

مرارةُ الانتظار وذبول الجسد والروح، ومعاناة اللحظات التي تفصل بين العودة واللاعودة ،الموت والحياة، الترقّب ولحظة الخوف المتنامي من خبر يحمل ملامح مهشمة لغائب، إنها المعايشة للهلع الإنساني من الموت الذي يرقص على إيقاع الحرب اللعينة، العودة إذن، لكن أيُّ شكل للعودة؟ هذا ما تطرحه المسرحية،هل كل عودة تعني حياة؟ وهل النجاة من الحرب حياة؟ أم أنها شكل متواصل للموت أشدُّ قسوة ربما من الموت الحقيقي؟

تذوُّق مرارة العجز أمام الموت ورصده وإعادة ترتيب قطع الأحداث مثل لوحه فسيفسائية لوجع نابض لا يسكن، انه العيش على ذمة الموت، تلك الحالة الإنسانية الأرقة والمؤرِّقة التي ترصدها المسرحية التي يعيشها بطلاها "منصور" و"وفاء" لكن الفرق انَّ حال منصور نتاج الحرب، اما وفاء فهي نتاج الحرب والحوادث المرورية معا، وفاء التي ذبلت زهور أنوثتها وجفَّ عود صباها، وذبل عمرها بانتظار شاب وسيم أحبته لكنه ظل عشقا بانتظار الآتي الذي لم يأتِ؛ لأنّ الحرب سرقتْ المستقبل وجمدته سرقت "منصور" الذي تناوبت الحروب والثورات والسجون على اغتيال شبابه، وكسر روحه واختراقها بجراح لا تشفى، عاد وقد شاخ منه الجسد والروح قبل الأوان .

يرصد الكاتب الوجع الإنساني للحرب، لكنه يطوي الصفحات المكرورة ولا يعيد رصد الموت الحقيقي؛ لأنه يرصد حالة اللاموت، الخروج من الحرب جثة حية كما هو حال "منصور" حين يُسرق الشباب، وتغرس الذكرياتُ الأليمةُ مخالبها في الصدر.

هزاع البراري

"قلادة الدم" الرصاصات التي جمعها "منصور"؛ ليصنع منها قلادة يعلقها على صدره، والتي أنشبتْ أظافرها في ذاكرته، واحتلتْ روحه ولوَّثت صفاء نفسه.

"كلما سقط احد أصدقائي بقربي وضعتُ رصاصة جديدة حتى كلّت الحرب قتلنا، وضجت الأرض بقتلانا" ربما كان الموت أقلّ قسوة عليه من بقائه حيا يقارع ذكريات أصحابه ورفاقه الذين قتلوا، ويحملهم على صدره بشكل قلادة كبيرة وغريبة مصنوعة من رصاص البنادق الفارغ، ربما هو نوع من الرفض والاحتجاج الإنساني على القسوة اللامتناهية للحرب، تذكره بما لا يستطيع ان ينسى، الحرب التي أخذتْ عمره وسرقت سنينه، وأحرقت شبابه وتركت حبيبته الوحيدة "وفاء" تشيخ مبكرا في الوحدة والحرمان واستحالة التحقُّق، ثمة أشياء حين تذبل لا يعود لها الربيع.

قلادة الدم التي تسكن صدر "منصور" وتعشّش في ذاكرته هي صور الرفاق وقصص موتهم الذي لا يموت داخله، لأنه عاشه وعايشه، وظل يعيش داخله واصطبغتْ الروح بلون دمائهم وكلماتهم ونظرات وداعهم، ورائحة موتهم وشهقاتهم وكلماتهم الأخيرة، الرصاصة التي اغتالت عمرهم وسرقت سنينهم، وذبحتْ حياتهم الآتية تلك الرصاصة هي القلادة التي ترصد وتضيء وتجمع خيوط الحكاية التي تحملها المسرحية، وتنثرها في ذهن المتلقي بشكل حوار أبدع الكاتب في إيصال فكرته للمتلقي، وأبدع بإيصال القارئ الى شمس الوجع التي

تضيء نهاية المسرحية تلك النهاية الجارحة والمجروحة موت "منصور" بين يديه "وفاء"

الموتى الذين يزرعون ضحكاتهم وأحلامهم في صدر "منصور" إنهم القلادة الحقيقية المقصودة في النص المسرحي، انه لا يحملها خارج صدره، لانها مزروعة بداخله، "قلادة الدم" هدية الحرب التي لا يمكن ردها أو الخلاص منها، إنها وشمُ الحرب على الروح ، القلادة التي تخرِّج بها الحرب أبناءها الذين لم يرحمهم الموت الحقيقي الذي لم يأتِ لهم، لكن ثمة موت زائف تلبَّس أرواحهم وخنقها وهي حية، الموت الزائف مثل كل الحروب، الموت الروحي والنفس المخدوشة النازفة والجسد المعطوب، الإنسان يواجه الموت مرة ثم يرتاح، لكن بطل المسرحية "منصور" اضطر لمواجهة الموت عشرات المرات الموت الحقيقي ارتياح .. سكون .. غياب .. نسيان .. انتهاء .. لكن الموت الذي يعيشه منصور ديمومة للوجع، وتواصل للمعاناة ... وجع لا يموت لا يستكين ولا يهدأ ،رفاقه القتلى غادروه جسديا ولم يغادرهم، ظلوا يعيشون داخله بحياتهم وذكرياتهم وأحلامهم، وأصواتهم ورائحة دمهم، وجراحهم ونظرات الوداع الأخيرة، وكلماتهم المبتورة بلحظة الموت الغادر ... فالحرب لا تهدي إلا الموت بأشكاله المتعددة .

"قلادة الدم" تميمة الموت بأشكاله المتعددة،الحرب أرقام هذا ما يسجله التاريخ لكن ما يسجله "هزاع البراري" في نصه المسرحي المبدع هو ما تتمخّض عنه الحرب من شبه الموت لمن لفظتهم جسداً معطوباً وروحاً مثقوبة .

المفارقة ان "منصور" عاد لكنه عاد مهزوما، أيُّ معنى للنصر يحمل هذا الرجل الذي ظل مخلصا لمبادئه مضحيا من اجل صدقه ومصداقيته؟ يمعن منصور في القسوة على نفسه حين يحرم نفسه من زيارة حبيبته "الحب في زمن الحرب خيانة" ص 93 انه الالتزام العميق الصادق.

على كتفه يعلق حقيبة سفر، يحتفظ فيها بأوراقه وكتابته، كان يكتب عن الحب، كلماته مثل حمائم بيضاء تأوي لعش حبيب مشتهى، لكن قسوة الحروب وظلمة السجون وظلمها أنسته الحب أو كادت، باتت كلماته سجينة لا تشرب إلا من دمعه على رفاقه الذين رآهم يموتون أمام عينيه اللتين لا ترتويان إلا من مشهد دمهم "لن اكتب غيرها...أصابعي التي اعتادت السلاح ما عادت تقوى على ضم القلم" ! هل حمل السلاح نزف حقيقي ضد نزف الكتابة لقسوته البالغة؟ الحرب التي لا قلب لها، إنها ضد الحب، الحب والحرب لا يجتمعان، لكن يظل الحب مثل عاشق حقيقي لا يغادر ساحة الحرب، ويظل يتسلل لها، ينبجس مثل نبع مفاجئ من قلب الصخر، انه في الألم الذي نستشعره لفقد الأحبة هذا

الفنان زهير حسن

الألم/الحب يلتقطه "هزاع البراري" ، ويصفه ويجعله أكبر من قسوة الحرب، الحب في "قلادة الدم" يهزم الحرب !

ظل "منصور" في حياته على سفر مضن بين حرب وثورة، وسجن وحرب جديدة لكنه ظل ثابتا على خط واحد هو الإخلاص حتى الرمق الأخير لمبادئه التي كرَّس نفسه لأجلها، بداخله سكن حب لم يستطع ان يعيشه وحرم منه وفاء التي ذبل عمرها على حافة الانتظار .

"هذا هو الفرق بين الحي والميت ...الحي تبقى تأكله السنوات وتحفر في وجهه وتكسر قواه فلا يعرفه احد...اما الميت فهو شخص محظوظ يحتفظ بشكله شابا إلى ما لا نهاية.." منصور يلخص مأساته لأن الحرب لفظته حيا، لكنه مكسور القوى مثقوب الروح مشتت بين الحرب والثورة والسجن... حلقات متتالية متداخلة عاشها ودفع ثمنها.

ركز البراري كذلك على معاناة المرأة، وما تهديه الحرب للنساء اللواتي يدفن أنوثتهن، المرأة التي تعيش على الانتظار الأسود الذي يعشش في الروح، ويحيل لحظاتها إلى شبكة تنتظر ان تصطاد خبرا الرجوع أو اللارجوع، خبر الموت يستدعي الفجيعة لكن حتى الفجيعة مؤقتة،النسيان يظللها بلون الحياة الآتية المستمرة التي لا تتوقف عند احد، لكن ثمة خيبة متواصلة تحيا في العروق، الخيبة التي رصدها الكاتب في عروق وفاء

"ماذا تبقى منك...ماذا تبقى مني؟"ص70 أحيانا العودة تصبح مرة وموجعة، تثير المواجع بدل ان تضيء الروح بالفرح؛ لأنها تكسر شرعية الانتظار، وتفقده مبرر تسفحه على بلاط العبث، الانتظار الذي يمثل تقديم سنين غالية من الشباب قرابين للحبيب الغائب وشموع العمر الذائبة لظلام لم ينته بعودة، يصبح صدى رنين الخسارة الفادحة لعمر لم يزهر وحب لم يتحقق وانتظار لشيء لن يكون.

حضور للجسد لكنه منهوب بالضعف والعجز والمرض، والروح منخورة بالخسران، و"وفاء" مثل شجرة لم تثمر غير الحسرة على عمر فارغ لا يرجع... "جلستُ هنا في هذا المكان الذي يشبه الجيفة، جلستُ امضغ الثواني والساعات والسنوات في انتظار الكاتب الثائر حتى يعود.."ص72

المحزن ان حاول منصور العودة، لكنهم امسكوا به على الحدود، والقوا به في سجن صحراوي.

وعتْ "وفاء" أنه لا يمكن استعادة الزمن أو الرجوع للوراء، لا يمكن إعادة تشكيل الحلم الذي نصنعه بخيالنا، وننسجه بزماننا ونتوِّجه لعمرنا ليتحول إلى هدف، اية قسوة يحملها القدر حين يكشف لنا خواءه وتبخره وانكساره أمامنا ؟ حين يشيخ الحلم معنا كما حدث مع "وفاء" التي شاخ حلمها معها مبكراً، ومات أمام عينيها بموت" منصور"، لكنها لا تملك بديلا؛ فصانته في نفسها بهيا نضرا متألقا، لكنه منصور "الذي يشبهه كثيرا"كما تقول وفاء رجع رجوعا ذابلا كالحا رجع بأجنحة مكسرة ...رجوعه مهزوما يقتل لديها الألق، ويقضي على ما تبقى في روحها من بقايا اخضرار ويقتل داخلها القدرة على معايشة الحلم حتى لو كان بعيداً ذابلاً برجوعه قتل الحلم فيها ،هرب من ذاكرتها حيث تحتفظ بصورته شابا وسيما يحبها ويكتب عن الحب، ويريد ان يتزوجها، جعلها تعيش مرارة انكسار الحلم أمامها، تشظي حياتها بلا هدف برجوعه جعلها تعيش موته كما عاشت موت والديها، تعيش عريها من العائلة حين فقدتْ والديها فاستظلتْ بذكراه، وأنست بحلم رجوعه لها ثم فقدت الحلم وتبخَّر حلمها بالعائلة.. عودته كسرتها... عاد منصور عودة كالحة بلا لون إلا لون فجيعة جديدة ومتجددة.

الغبار الذي تطارده وفاء يرمز إلى الموت، تحاول محاولة يائسة ان تطارده وتطرده؛ لأنّ الموت الحقيقي طاردها في حياتها وطردها من حياة مكتملة طبيعية وفاء فقدت والديها بحادث سيارة، وعاشت مرارة الفقد بحبيبها بمثلث القسوة الحرب والثورة والسجن، سرق عائلتها...تطارد الغبار في زوايا المكان كأنها تطارده في زوايا حياتها "التراب يشيخ"، تحاول ان تزيل الموت الذي يتربص بحياتها يطارد فرحها ...مات

الفنانة هالة عودة

أهلها وظلت تنتظر حبيبا لا تعرف ان كان حيا أو ميتا، وظل حلمها حيا لكنها حتى حلمها طارده الموت ... مات حلمها كما مات منصور أمامها ... مات حلمها داخلها وحكم على ذاكرتها بالخواء إلا من ضجيج الموتى؛ لان منصور جاءها ذابل الجسد ومنخور الروح ليموت عندها.

لم تستطع قبول منصور على صورته الحالية، لكنها تقبل به كتجسيد للماضي والذكريات التي تشكل معنى وجودها واعتذارا عما آلت إليه حياتها، واعتذارا لأنوثتها الذابلة، وعمرها الذي مضى فارغا "أرفضك...أنا ارفض شكل عودتك...."ص97

بالنسبة لوفاء الغياب شكل للموت، حياتها محطة عبور للآخرين، وهي لا تمارس من الحياة الا الانتظار وفاء"كلما غادر ساكن لم يأتِ من يسكن مكانه أخشى ان ينسحبوا واحدا تلو الآخر ..فتنخرني الوحدة وتأكلني عتمة المكان.."ص87

ومن شخصيات المسرحية "عامر" وهو إنسان بلا قضية حقيقية تشغله إلا العيش؛ لهذا يمر مثله في الحياة مرورا سلسا سهلا، ويخرج كما دخل لا يترك أثرا سعيدا فارغا ... يظن انه المنتصر وان منصور وأمثاله مهزومون، لكنه المهزوم مهزوم من الداخل؛ لأنه أمضى حياته كأنه في محطة انتظار لقطار الموت يدخل الحياة، ويخرج منها بلا هدف بلا معنى بلا رسالة هؤلاء أصحاب اللارسالة واللاهدف يعيشون بأنانية ويحلمون

الفنان أحمد العمري

بأنانية يفصلون أحلامهم على مقاساتهم... تقتلهم الذاتية: حلمهم ينحصر بالمال والهدوء والعيش. عامر ووفاء مدانان بالقسوة والجحود "نحن نذهب وللحق اقول : اننا غير آسفين على الفراق "طعنة مزدوجة لوفاء: الفراق والابتعاد ووعد التقدير للحياة المشتركة وإعلانهما الزواج .وفاء"الم نكن عائلة واحدة؟"هذا ما تبحث عنه وفاء العائلة،"رغبتِ في عائلة وبيت؟؟"وحده منصور يفهمها لكن ما الجدوى؟

الحوار في المسرحية يشبه الرسم، ما يجعل الصورة تتضح وتتعمق أبعاد الحكاية من خلاله.

... منصور"الموت شيء عظيم نحن نتقن كل الوسائل التي تؤدي الى الموت لكنا لا نموت"!

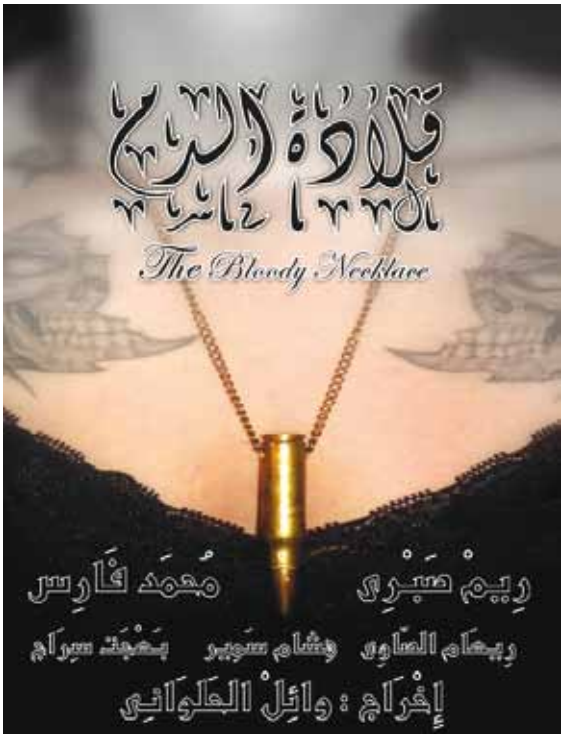
إنه يلخص حياته ووجهة نظره التي رسمت مخطط حياته مخيرا أو مجبرا، اذ سار خلف كل الوسائل التي تؤدي إلى الموت الثورة والسجن والحرب لكنه لم يمت.

تقول وفاء:"إننا نحيا ميتين ونموت أحياء".

عاشتْ شبه حياة هي اقرب إلى الموت: الانتظار .. ضياع العمر ..ذبول الأنوثة .. فقد الأهل ..البحث عن ظل عائلة.

بطلا المسرحية منصور ووفاء يروي كل منهما ملامح عذابه، وتفاصيل موته في الحياة، حلم منصور وطن كبير، ووفاء عائلة، كلاهما خذله حلمه الذي خسر حياته في سبيله.

في المشهد الأول من الفصل الثاني صاغ الكاتب الحوار بطريقة ذكية؛ إذ ليس ثمة حوار بالمعنى المنطقي، هو يروي عذابه في الحروب والسجون، وهي تروي معاناتها مع الفقد والانتظار، كلاهما وصل لقمة عذابه...وفاء تلح على الحب، ومنصور لا يتحدث إلا عن الحرب والسجن والعتمة والصرخات المكبوتة، انكسر بينهما جسر حوار العشاق، ربما يبرّر للآخر سبب الحرمان، وعدم تحقّق الحب ربما هو عتاب مُرّ متأخر كثيرا محاولة القبض على لحظات ذاهبة لا يرجع توهجها تذكّر برواية"الحب في زمن الكوليرا".



ملصق النسخة المصرية

المسرحية تطرح عبثية الحرب ولا جدواها "ظنناها حربا نعرفها ...لكنها لم تكن حربا كانت مثل انتظار نبتة صحراوية عطشى لعطف سماء ما عادت تجود بالسحاب الممطر، لكنها جادت بالطائرات والصواريخ والقنابل، وبالموت المنهمر كمطر غزير كنا نموت في مواقعنا ..دون قتال"ص 94

وفاء"المجد لهم والموت لكم"ص 94

أصحاب المبادئ هم وقود الحرب ...شعلة لنار مجد الآخرين المنتفعين منها، الأبطال الحقيقيون يعانقون الموت اما الأسماء التي يخلدها التاريخ الأعمى فهم أنصاف الأبطال من يقطفون المجد من أشجار الحروب الكثيرة .

"ما جدوى الكتابة؟" سؤال خطير تطرحه المسرحية، الكتابة عن الحب تنتشر وتصل، اما الكتابة عن الحرب والقتل والثورة فتظل مسجونة في حقيبة، ومصيرها الضياع ربما لأن ما تطرحه المسرحية ان الحروب مزيفة، لكن القتل فيها حقيقي يموت فيها أجمل الرجال، ولأجلها تترَّمل الصبايا، وتقتل النساء بالانتظار.

مسرحية "قلادة الدم" تجسيد لوحشية الحرب ومحاولة اختزال لحجم المعاناة والويلات التي تجرُّها معها، الموت في الحرب مأساة محددة تنتهي مهما طالت لكن اللاموت هو المأساة التي لا تموت، بمعايشة موت الآخرين، وما نحمله في ذاكرتنا وقلوبنا من ارث الحرب، خربشاتها على جدار الروح .

من فيلم تايتانيك

الازياء في السينما

اضفاء الجمالية على الشخوص

والشاعرية على الاحداث

ناجح حسن / الأردن

تؤدي أزياء الممثلين وملابسهم في الافلام السينمائية جملة من الوظائف التي تعزز من قيمة الدور وصدقية أحداثه، وغالبا ما يتصدى لمهمة اختيار الزي محترفون في حقل تصميم الملابس، يعملون تحت ادارة مخرج الفيلم الذي يتحمل مهمة نجاح الفيلم أو فشله.

وما زالت ذاكرة عشاق السينما تحتشد بالعديد من المناظر الملحمية والادوار اللافتة لنجوم وهم يجسدون وقائع تاريخية ومعاصرة في افلام تعبر عن تحولات سياسية واجتماعية وثقافية في اكثر من بيئة انسانية، اذ تبرز تلك الأدوار نساء ورجال واطفال في بيئة مترفة بهيئة سلاطين وملوك وامراء وقادة وجيوش وتجار واسياد وعبيد وعابري سبيل في مجرى احداث تعصف بعائلات نبيلة وضعت بصمتها في تاريخ الانسانية، وبعضها مستمد من الموروث الادبي كما في مسرحيات وليم شكسبير وروايات تشارلز ديكنز وأشعار ادغار الان بو وملاحم الحروب الاهلية والعالمية التي عصفت بالولايات المتحدة الاميركية وروسيا والصين واسبانيا وغيرها من دول اوروبا.

التصاميم والتكوينات

ويمكن للسينما ان تسرد في افلامها المتنوعة حكايات وقصص مثلما عاينته في كلاسيكياتها القديمة واشتغالاتها الحديثة حول احداث تعايش فيها افراد وعائلات نبيلة توارثتها اجيال جديدة، ظهروا في الأفلام بتلك الازياء ذات التصاميم والتكوينات الفطنة لأكثر من حقبة بعضها باذخ اللمسات وبعضها الآخر بسيط ومتواضع بحكم الدور وموقعه في المرتبة الاجتماعية بلجة احداث ووقائع الفيلم السينمائي .

لهذا اخذت وظيفة تصميم الأزياء ابعادا رئيسة في بنية العمل السينمائي، وذلك عندما طالبت مجموعة من نجوم السينما في حقبة الخمسينيات من القرن الفائت بوضع شروط صارمة على عقودهم مع شركات الانتاج الكبرى تنص على ان يصمم أزياءهم في الافلام من

مارلون براندو في فيلم العراب

اشهر العاملين في حقل الازياء بالعالم مثلما أكدته وثائق نجمات هوليوود حال الألمانية الأصل مارلين ديتريش والأميركية غريس كيلي والإيطالية جينا لولوبريجيدا والسويدية غريتا غاربو وسواهن كثير.. وذلك لرغبتهن في إطلالة بهية ومميزة على الشاشة البيضاء.

لم تعد ملابس الممثلين في السينما اجتهادا أو لمجرد لفت نظر المتلقي بل غدت وسيلة لاقناع المشاهدين بالحدث السينمائي، و خلق تفاعل ايجابي بناء بين حضور الممثل داخل المنظر وأي مفردة من عناصر الدراما بالفيلم، لأن الفستان أو المعطف أو القميص أوالبنطال يؤطر جسد الممثل داخل منظومة من تفاصيل حركته في توازن دقيق مع اختيارات اللون وقطع الديكور والاكسسوارات بالمشهد تضفي عليه معاني ومواقف مؤثرة ترسخ في ذهنية رواد السينما.

وبفعل قيام استوديوهات هوليوود الأميركية بترسيخ الظاهرة النجومية بدءا من حقبة العشرينيات في القرن الماضي، والتي بلغت افاقا رحبة في الثلاثينيات والاربعينيات ووصولا الخمسينيات من القرن ذاته، برز سحر نجمات السينما بذلك البريق في المظهر اللامع الباهر الذي يستحوذ على أنظار رواد الصالات السينمائية وألبابهم ، والذي انجرفت فيه السينما لتصبح فنّا يعمل على تحويل الممثلة من امرأة عادية إلى نموذج النجمة المتلألئة والتي تسعى لتقليدها كل نساء العالم او على الأقل في مدى الرقعة الجغرافية التي تصلها أفلام هوليوود، ومن الطبيعي أن يتكئ مثل

هذا التحول على نوعية تصاميم الثياب التي ترتديها النجمة في ادوارها المتعددة والرومانسية منها بشكل خاص.

شواهد على زمن مضى

ومع تنامي ظاهرة النجم في السينما برز الكثير من النجمات بالمظهر الأنيق بملابس من تصميم أشهر مصممي الملابس العالميين وتلاميذهم من المصممين الجدد، أمثال كريستيان ديور وإيف سان لوران، ولمساتهم في زيادة جرعة الاثارة والتشويق لنجوم ونجمات شاشات السينما مثلما كان مع نجمات من الجيل التالي: بريجيت باردو، ميريل ستريب، إيزابيل أدجاني، شارون ستون، ماريون كوتيار، وكثيرات بينهن ممن التصقت فيهن تلك الازياء في الحياة العامة أو عبر ادوارهن على الشاشة البيضاء، والتي تقف شواهد على زمن مضى أو يكاد ينقضي.

يهتم مصممو الازياء في اختياراتهم لانواع من القماش او قطع الملابس بجوانب عديدة ومختلفة تفرضها عليهم ادوار الممثلين بالفيلم، واول هذه الأحكام والقواعد: التنسيق وابداع الاشكال التي تتوافق مع المنظر سواء اكان قبيحا أو غير مهندم مثل شخصية فقيرة أو ثرية بحيث تتناسب مع سيناريو الفيلم المكتوب، فكل شخصية لها أسلوب وطريقة في اختيار الوان الملابس وشكلها، فمثلا الشخص الكئيب المحبط لا يرتدي الالوان المبهجة وهكذا، وهو ما تفرضه رؤية مصمم الملابس والمخرج،

من احد الافلام الاسيويه

من فيلم المومياء

وفق ابعاد الصورة السينمائية وجمالياتها، وهنا تأتي الصلة الوثيقة بين مصمم الأزياء وباقي المهام التي يضطلع بها مبدعو الفيلم.

ومن بين الامثلة على اشهر العاملين في هذا الحقل الفريد مصممة الأزياء الأمريكية آن روث المولودة في بنسلفانيا العام 1931 والتي ابهرت عشاق السينما بتصميمات الأزياء في أفلام ناجحة مثل: «راعي بقر منتصف الليل" و"الجبل البارد»، و"المريض الإنكليزي" الذي ظفرت عنه جائزة أوسكار لأفضل تصميم أزياء كما رشح العديد من الاعمال التي انيطت بها كمصممة ملابس وأزياء الى جوائز رفيعة مثل افلام: «أماكن في القلب»،» موهبة السيد ريبلي"، "الساعات"، وفيلم " فتاة عاملة"، واحتفت هوليوود بها في منحها جائزة إنجاز العمر في مجال تصميم الأزياء.

ومن الضرورة ان تستجيب قدرات مصممي الأزياء لأنماط الادوار التي تصور احداثها المنابع الثقافية للمجتمعات المتنوعة، والتي تتحدد بداية لأي شعب من الشعوب تبعا للأجواء المناخية السائدة، ولكنها لا تقوم على مجرد التذوق والخامات التي تصنع منها فقط، لكن أنماطها وهيئاتها وألوانها هي استجابة لأعراف الناس ومعتقداتهم وطقوسهم وعاداتهم التي نشأوا عليها، ثم تتدخل عدة عوامل دينية واجتماعية واقتصادية ممهورة بتلاوين براعة التصاميم بحيث يعطى الزي شخصيته المتميزة المحلية وهويته الثقافية ليكون لها مغزى ومعان رمزية ابتدعتها العقلية الشعبية

لتعبر من خلالها عن أحلامها، وآمالها ، ومعتقداتها ، وإحساسها بالجمال والطبيعة من حولها، فكانت الأزياء الشعبية.

ويتبدى ذلك في نماذج عديدة من انجازات السينما العالمية والعربية، التي ادت فيها الازياء حيزا واسعا في الاحداث، حين قدم مصمم الازياء والمناظر المصري الر احل صلاح مرعي اعتناءه الدقيق اللافت بملابس شخصيات الفيلم الروائي الطويل المعنون بـ"المومياء" للمخرج الراحل شادي عبد السلام، وواصل وضع لمساته على جملة من الافلام المصرية التي تصور البيئة الشعبية في اكثر من حقبة زمنية كما في فيلم "الجوع" لعلي بدرخان المأخوذ عن احدى قصص نجيب محفوظ.

القبعة الكلاسيكية والوشاح الحريري

ومن بين نماذج السينما العالمية برزت النجمة ميشال فايفر تحت ادارة المخرج بريان دي بالما بفيلم (وجه ذو الندبة) وهي تؤدي دور صديقة لتاجر مخدرات – يؤدي الدور آل باشينو– ويعد احد الأفلام التي اسهمت في تعزيز نجوميتها بفعل ما كانت ترتديه من ملابس دفعت المتلقي الى الانغماس في الدور والتفاعل معه خصوصا وهي ترتدي الفستان الأبيض مع القبعة الكلاسيكية ونظارات من حقبة الثمانينيات، وهو ما اعاد عشاق السينما الى تذكر احد ابرز افلام حقبة الستينيات المعنون «بوني وكلايد» التي ادت فيه النجمة فاي داناواي دور نادلة سئمت من عملها المتواضع وقررت أن تشكل مع صديقها – وارين بيتي – عصابة لسرقة البنوك، حين ارتدت داناواي ملابس مزنرة بوشاح حريري وقبعة وهي تدور في حلقة من المطاردات مع رجال الشرطة.

وبعيدا عن هوليوود ، حضر الفيلم اليوناني «يوم طفت الاسماك ميتة» للمخرج مايكل كوكيانيس – صاحب الفيلم الذائع الصيت المعنون «زوربا اليوناني» – وهو

المثلة فاي دنواي

يحفل بموضات الأزياء المبتكرة حتى بدا كأنه عرض أزياء لمصمم عبقري، والحقيقة أن المصمم هو نفسه مخرج الفيلم.

فمنذ البداية يحكي لنا خبرا مخيفا لحادثة حقيقية في احدى الجزر اليونانية تسقط فيها قنبلة هيدروجينية بالخطأ، عندها ترسل الحكومة الاميركية فريقا من العسكريين للجزيرة بحثا عن القنبلة، ويتنكر الفريق في ثياب وفد سياحي يبحث عن مكان مناسب لفندق، وهكذا نرى أغرب تشكيلة من الثياب التي صممها كاكويانس بنفسه وهي الثياب التي جعلت الفيلم درسا بصريا عذبا وبليغا.

كل ما سبق يشير الى ان الازياء في عالم السينما أعطت مذاقا للفيلم وقيمته وقدرته على الصمود امام جريان الزمن والافلام المتباينة، دون ان تفقد سماتها كفن بصري بالأساس، اذ يجري فيها اختزال الدراما لصورتها الدنيا باعتبارها انجازا بصريا عبر تقنيات متجددة تأخذ فيها الازياء عنصرا لافتا في صناعة الفيلم دون احتساب لإمكانات ضخمة، وتوظيف مفرط لموجات الموضة بقدر ما تكشف فيه براعة المصمم وفطنة المخرج في اضفاء مفردات التأثير الدرامي على الشخصيات والزمان والمكان، الذي تؤدي فيه الكاميرا وطاقات الممثل مع كثير من الدقة والاعتناء رسم مشاهد الشخصيات، لتكون النتيجة مشهدية بصرية متحركة تبهر المتلقي بحيث ترسخ في ذاكرته وتثير فيه لحظات من الحنين الى زمن جميل مضى.

المخرج خالد يوسف اثناء التصوير

«الريس عمر حرب» أنموذج في بنيته ... وجمالية تركيبته اللغوية... ورمزيته المتعددة

ذكريات حرب / الأردن

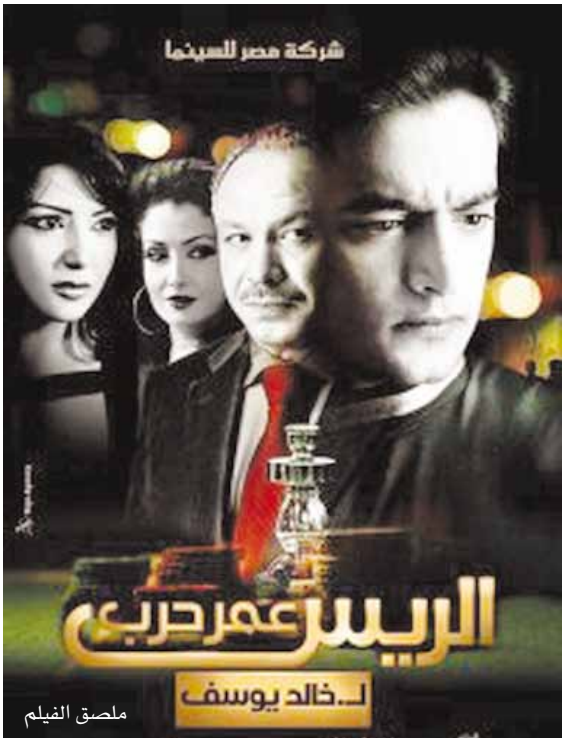
“Frankly my dear I don’t give a damn”

لم تكن مجرد كلمات قالها ريت بتلر – الممثل كلارك جيبل – لزوجته سكارليت أوهارا – الممثلة فيفان لي في المشهد الأخير لأجمل قصص هوليوود "ذهب مع الريح"، بل أصبحت أكثر العبارات السينمائية شهرة في تاريخ السينما.

ولم يكن عبثا أن يختار معهد السينما الأمريكي فيلم "الدار البيضاء" ست مرات في قائمته كأحسن الأفلام التي تضمّنت أجمل العبارات، وأرقّ الجمل في تاريخ السينما الأمريكية – حصل الفيلم على ثلاث من جوائز الأوسكار لأفضل فيلم ومخرج وسيناريو - ومنها "اعزفها مرة أخرى يا سام"، و«دائماً تبقى لنا باريس"، و«نحب النظر إليك..» في مشاهد عدة، لتغدو هويّة لغوية ذات دلالات خاصة بها بعيدة عن سياق استعمالها في الفيلم.

لذا، لم يكن خافيا على صُناع هوليوود في ترسيخ العمل السينمائي بهويته الزمانية والمكانية، منوطا بحوار عميق الأثر والتأثير، وينسجون من الحوار روحا تلازم أبطال العمل كخيار ثالث للبطولة. فمن منا ينسى مقولة مارلون براندو بفيلم «العراب»: «سأقدم له عرضا لا يمكنه رفضه»، لتلتحق كلماته بقائمة أشهر العبارات السينمائية ... وآل باتشينو في رائعته «عطر امرأة»، لمَا همس: «النساء، لا تستطيع العيش معهن، ولا تستطيع العيش دونهن». وفي فيلمه «الشيطان» أمام شارليز ثيرون عندما قدم فلسفته بذكاء حاد:«لا تخف من الشيطان أبدا، فلو كان موجودا، فإن هذا يعني أن الله موجود».

وفي إحدى القائمات التي نشرت مؤخرا للعبارات الأكثر شهرة ضمت «الحب يعني أنك غير مضطر أبداً لتقول آسف»، في فيلم «قصة حب» لستيف ماكوين وآلي ماكجرو. و«نعم الماضي يؤلمنا، لكن لدينا خياران معه، إما الهرب أو التعلم منه» في فيلم الرسوم المتحركة «ملك الغابة». وفيلم «سندريلا «: «إياك أن تجعل الخوف من الخسارة يدفعك لعدم اللعب». وجمال العبارات في «خارج أفريقيا» عندما وضح روبرت ردفورد نظرته للحب إلى ميريل ستريب فقال: «هل يعني ذلك أن تعيشي في فلك من تحبين.. لا تفعلي.. هل اذا مات ستموتين؟» والحوار المفعم بالعشق واللوعة بين كلينت إيستوود وستريب في تحفتهما «جسور مقاطعة ماديسون» ومحاولاته في إقناع ستريب في الهروب معه، فيقول معنفا محبا متأملا: «اليقين – الحب – لا يأتي إلا مرة واحدة.. وقد لا يأتي.. وهناك من لا يأتيه قط..» وفي مشهد آخر تودعه ستريب باكية: «إن حياتنا تنتهي عندما تبدأ حياة أبنائنا».



الحوار متمم للعمل السينمائي، ونستطيع التعرف الى ثقافة الفيلم برؤيته الجدلية التي نتلمسها في الحوار الملازم للفكرة المبنية ببعديها النفسي والفسيولوجي، فإما ان نتفق مع الفكرة أو نختلف، لكن في كل الأحوال تبقى حية بالسيناريو الذي رمى بظلاله على المشاهدين.

في السينما المصرية، يبقى الحوار مهمشا سطحيا رغم عمق الفكرة، لاعتقاد صُناع السينما أن العمل يعيش بأبطاله، وهو اعتقاد خطأ، فقد ننسى من قال الجملة على سبيل المثال، لكن لا نستطيع نسيان الجملة ذاتها. ويغفل كتّاب السيناريو الأبعاد الزمانية والمكانية للحوار، فيقدمون معالجات سطحية فورية مؤقتة، لينتهي أثرها مع آخر مشهد للفيلم.

لكن في المقابل، نجح بعض كتاب السيناريو في الخروج من هذا المأزق بطريقتين، أولاها: إذا كان عملهم منصبا على الروايات العربية مثل نجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس وطه حسين، لأن ما يقومون به هو إعادة لكتابة الرواية سينمائيا، وثانيها: إذا كانت الكتابة وفق أحداث أو قصة حقيقية وقعت في مكان وزمن ما، مثل «ليلة القبض على فاطمة» الذي برع فيه المخرج هنري بركات في كتابة السيناريو، وأتقن عبد الرحمن فهمي في صياغة الحوار متكئا على لغة شعرية وجمل موسيقية متناغمة متجاوزة البعد الزمني لأحداث القصة ووقائعها، التي وقعت في بورسعيد، وقد كان للحوار نصيب كبير من نجاح الفيلم الذي عرض في ثمانينيات القرن المنصرم.

«الريس عمر حرب» ... حوار استثنائي ببعده الرمزي والحدث

رغم هجوم النقاد على بعض المشاهد التي جاءت صادمة ومثيرة، إلا أن خالد يوسف نجح باقتدار في تمرير فكرته الوجودية «الخلق والخالق – الخير والشر – الله والشيطان – الجنة والنار..» برائعته «الريس عمر حرب»، وبحوار استثنائي – الذات والآخر – بدءا من دخول خالد صالح – الكاميرا تلاحقه من الخلف – «الكازينو» وهو يُحدّث الموظفين الجدد عن عملهم الجديد: «الكازينو عالم تاني.. ما دام اخترت تبقى واحد من العالم ده. لازم تنسى حياتك الأولنيه.. هنا حتتولد من جديد .. النهاردة أول يوم ليكم وسط الزبائن.. وما تنساش ما دام اخترت إنك تشتغل هنا يبقى لازم تعرف إنك دائما متراقب». ويصف حال العاملين:«لازم إيدك دائما تكون مكشوفة للكاميرا، اخترنا صوابعكم جميلة وما بتترعش... إوعى تتخن إنت فاترينا لازم تكون وسيم وإنت لازم تكوني جميلة... إنت زي الجواهرجي بتتعامل مع أشياء حساسة؛ البلية، الروليت، السلندر، الطربيزة، الكوتشينة.. ممنوع تلبس خاتم أو ساعة غالية.. ده لأنو الزبون من المفروض يحس دائما إنك أقل منو.. الزبون مقامر يعني طبيعي ما يكونش شريف أو صاحب مباديء .. إنت بتتعامل مع أحط جانب في الطبيعة البشرية، شهوة الربح، ومع ذلك الزبون دائما على حق.. مهما عمل فيكو أسكت.. لو اتكلمت بره... كرامتك تقلعها مع لبسك وتلبس الينوفورم... إنت أحسن مني... أنا انشتمت بالأم والأب أبوك ولا أمك أحسن من أمي ولا أبوي.. إنت زي الراهب، الدنيا حوليك بكل مغرياتها، بس إنت ما بتشتركش فيها .. الفلوس بتترمي بآلاف أدامك .. نسوان الماس... إنت أعمى وأخرس وأطرش... لبس الديلر زي الكفن ما لوش جيوب ... والكازينو زي الدنيا تدخلها عريان، وتخرج منها عريان... الكازينو ما فهوش شبابيك ما بتدخلهوش الشمس عشان الزبون ما يحسش بيها.. الكازينو ما بيدخلوش غير الأجانب أو المصريين اللي معاهم بسبورات لجنسيات أخرى. ممنوع تعمل علاقة بين راجل أو ست هنا أو بره .. اللي بثبت عليه ده فورا بيترفض وما فيش كازينو في مصر بيشغلوا.. إنت موظف بمرتب ، يعني لا بتكسب ولا بتخسر وما تخافش الكازينو ما بيخسرش..إحنا دايما الكسبانين مهما خسرنا .. والزبون هو الخسران مهما يحَصل .."

لقطة من الفيلم

واضح أن الحوار ليس آنيا أو مكانيا عندما يقول"الكازينو زي الدنيا تدخل عريان وتخرج عريان".. القضية وجودية... وشهوة الربح، قضية مصيرية ليست مرتبطة ببعدها الإنساني فحسب، بل الشيطاني، "وما تخفش الكازينو ما بيخسرش.. قضية كونية.. من الذي يكسب ومن يخسر.."... حوار عميق الدلالات والإيحاءات كما نرى... ومع تسلسل الأحداث، يعمل الحوار على تكثيف فكرة الوجود، الأمر الذي لا يلتزم به معظم كتّاب السيناريو، فقد يرفعون وتيرة الحوار في مشهد ويغفلون عنه في مشاهد عديدة اخرى، مما يجعل معالجة القضية سطحية، وهذا ما ابتعد عنه كاتب سيناريو "الريس عمر حرب"، هاني فوزي الذي حافظ على وتيرة الحوار من البداية مرورا باللقاءات التي جمعت بين خالد صالح وهاني سلامة نهاية بالمفاجأة التي كانت بانتظار الثاني الذي حاول الخروج، فرد صالح: "حتروح فين.. العالم ده كلو بتاعي.."

حوار... ثنائيات... ودلالات وفلسفة وجود

اعتمد هاني فوزي في كتابة السيناريو على اختزال فكرة الوجود في جمل قصيرة كلما التقى خالد صالح مع "الديلر" هاني سلامة الذي كان معجبا بهذا الرجل المتميز في عمله، المجهول النسب والثروة، لذا حرص أن يكون مستمعا جيدا لكل ما يقوله صالح – كالتلميذ في حصص دراسية، ولا سيما عندما يوضح الأخير أنواع البشر في هذا العالم: "الناس هنا نوعين يا خالد: نوع عديم الموهبة، كل طموحو في الحياة لقمة العيش. همّ دول اللي اتحط لهم القانون. القانون سور يحميهم، ويقيّدهم في نفس الوقت. النوع التاني: الموهوبين، أصحاب الأحلام، والقدرات الخاصة. اللي عندهم طموحات ما لهاش نهاية، واللي يعرفوا

كويس معنى الحرية. دول ما اتحطلهمش القانون إلا علشان يكونوا Free، همّ اللي بيعملوا القانون لنفسهم. حريتهم الشخصية هيّ القانون. تعرف إن كلّ ده "ويُشير إلى فنادق ومساكن وراء النهر" ممكن يكون ملكك؟ لو بس جات لك الجرأة إنك تحلم، وتصدق حلمك. الموضوع بسيط، متوقف على حاجة واحدة بس: إيمانك بنفسك. إنت إله نفسك! بس كل حرية وليها شروط، مهم تعرف الشرط والأهم تعرف مين اللي بيحطه.."

وفي مشهد آخر، يبين صالح مخاوف الناس الأبدية – بالنسبة لهم: "أنا ما بحبش الكراكيب. الفقرا بس همّ اللي بيحبوها. بيخافوا من الفضا، بيحبوا كده يلاقوا حاجات كتيرة حواليهم عشان يحسوا بلذة الامتلاك، حتى لو كراكيب.. الفلوس هي الطريق للسلطة، يعني لو امتلكت السلطة، خلاص! مش حتبقى محتاج لها. اللي عندو مستوى معين من السلطة، إنت بتزهد في كل شيء: الفلوس والممتلكات؛ حتى النسوان ياراجل.."

وينهي حديثه: "الناس خايفين يا خالد، وحاسين بالأمان عندي أنا. المفتاح الحقيقي للإنسان هو الخوف. دايماً خايف، عشان كده بيحب يعيش في قطيع. إنت عارف إيه مشكلة الإنسان يا خالد؟ إنو اتخلق عشان يكون خالد، بس بيموت.."

رمزية الحوار، بين الرب والعبد، الوجود والموت، الحياة والفناء، هي الطبيعة البشرية – دلالات رمزية – يوجهها خالد صالح – هو الكبير: "الناس الطيبين اللي إنت بتشوفهم في الشارع دول، عندهم استعداد إنهم يقتلوا أو يسرقوا علشان يجوزوا ولاياهم أو يستروا بناتهم. لكن بالفلوس بقا تقدر تسيطر عليهم، وتأمن شرهم. أوعى تقف ضد رغبات الناس، حتتعب وتتعبهم. خليك مع رغباتهم، حترتاح وتريّحه.."

الحوار مصوغ بعبارات فيها الكثير من التقديس والتمجيد – لخالد صالح – وفيها الكثير من الرجاء والأمل – العبد خالد – هاني سلامة، والرؤية الفلسفية في النظرة إلى الكون، وعمق إبداعي في توظيف المفردات لإشباع المشاهد بالفكرة في أحداث الفيلم، وبالتأكيد عندما يقول خالد صالح لسلامة: "خالد.. أنا اصطفيتك.."، وهي الكلمة التي قالها عز وجل لنبينا موسى عليه السلام.

ولا يتوقف الحوار عند هذه الجملة في ذاك المشهد، بل يستكمل "الريس عمر حرب" بتعظيم نفسه في المشهد الأخير عندما يوجه حديثه إلى خالد – هاني سلامة: "طول ما انت معاي،

لقطة من الفيلم

مافيش حد يقدر يمسكك، في الكون ده كلو، أنا باستخدم الناس كلها بشخصياتهم الحقيقية، بدوافعهم، احتياجاتهم، مصالحهم بحريتهم. هم بيفتكروا إنهم بيعملوا اللي همّ عايزينو، بس في الحقيقة هم بيعملوا اللي أنا عايزو.." ليصل إلى بدء الخليقة قائلا : " أنا كنت عارف إنو قانون الكازينو ظالم، مش حتستحملوا، وحتتمرد عليه. أنا اللي حاطو أصلي! عملتوا زي المصفى، اللي يعدي منو يبقى مكسور الكبرياء واللي يرفض يا يطلع بره يا يبقى زيّك يعني خالد أنا من أول ما شفتك لمحت فيك موهبة، وقررت أنميها، بس زي ما أديك الموهبة، ممكن أخدها منك تاني. إنت مصلحتك معاي. أنا المدير الحقيقي للمكان. أنا مدير كل الموظفين والفاسدين، الاتنين! ومش عايز الكل فاسدين، غلط. مش في مصلحتي حتى! بس إذا قررت إنك تبقى فاسد، ما ينفعش ترجع تبقى بريء. اللي ياكل من الشجرة، ما ينفعش يبقى بريء. كبرت؟ عايز تلعب؟ إلعب، بس تحت إيدي. حتخرج عن الحدود؛ حسحقك. اللي اتعود يبقى إله، ما ينفعش تاني يبقى عبد.. أنا عادل أوي يا خالد، حتى مع أعدائي.."

هي الشجرة، الجنة، وفي الأرض يكون البيت هو الجنة، إذا علمنا أن أهل خالد قد طردوه عندما عمل في صالة القمار "ديلر"، وبقي يحلم دوما وهو يجلس أمام باب منزله أو يجري إليه ، لكن الباب مغلق.. وهو مطمع الناس في الجنة..

حمل السيناريو الكثير من القضايا الوجودية والدينية والفلسفية وثنائية الخير والشر والحياة والموت، والدنيا والآخرة.. والعلاقة بين الرب والعبد – رمزية الحوار – غفل عنها النقاد أمام المشاهد الجنسية.... فنجح خالد يوسف في أن يكون للحوار بُنيتان ثقافية ومعرفية مثيرتان للجدل، وهو ما نفتقده في السينما المصرية.

المخرج سودربيرغ

رؤية المخرج ستيفن سودربيرغ

لإشكاليات السينما المستقلة في هوليوود

ترجمة: تيسير أبو شومر / الأردن

في أحدث أفلامه (مايك الساحر) ينقل المخرج الاميركي ستيفن سودربيرغ قصة رجل يعمل في عروض أندية ليلية مستخدما بنيته الجسدية وسيلة للإغواء لافتا إلى وجهتي نظر تحكم تقاليد مجتمع اميركي في تنازعهما حول مسألة إشباع الرغبات الجسدية والمتعة، وذلك التيار الذي يدعو إلى الالتزام بالثوابت والتعاليم الروحانية والأخلاقية والطهرانية.

يستمد سودربيرغ موضوع فيلمه الذي يسرد قصة لا تدين جنسانية أي من شخصياتها عن رواية أدبية محشوة بالشخصيات التي تتكلم عن عملها، وسبل كسب عيشها داخل مناخات من تفاصيل الحياة اليومية السائدة دون أن تغفل العوامل والإشارات السياسية والاجتماعية، والاقتصادية التي تحكم شروطها على مصائر واختيارات الأفراد، والجماعات العابرين في مسار أحداث الفيلم عبر الصور والإحالات والحوارات .

أغلبية شخوص فيلم (مايك الساحر) من شريحة الفتيان والشباب، لكنه لا يقصر توجهه على هذه الشريحة العمرية، بل يبدو كأنه استلهام أو استعادة لماضي المخرج القريب من فترة الشباب حيث يخمن بأشياء ومواقف تبدو على درجة من الأهمية بمكان أن تكون قد علقت بمخيلته أو ذاكرته إلى هذا الوقت الحالي، هنا يجد المخرج في ظهور جسد الرجل بأندية التعري الظاهرة والحدث بمعزل عن المرأة كعامل جنسي، الأمر الذي يعد لافتا في مسار الفيلم الاميركي السائد.

طالما أصاب الشغف هوليوود في تناول شؤون الفتيان الراشدين، فأحوال الولايات المتحدة تغيرت، وتغير كذلك في العقدين الأخيرين ما ينتظره المشاهدون من السينما، فأولئك الفتيان

من فيلم مايك الساحر

الذين كانوا يظهرون بأفلام من نوعية البطل الخارق في ساحات الحروب هم أنفسهم الذين تمسكوا بأحلامهم الرومانسية في ساحات الجامعات والمدارس ومغامراتهم مع أقرانهم في علب الليل أيام الأعياد ومناسباتهم الترفيهية، واخذوا اليوم في احتلال الشاشة الصغيرة التي صارت تتناول شؤونهم بألوان من الكوميديا والدعابة، وإنه إذا سعى المرء إلى إخراج فيلم يخالف الميل الشائع والغالب واجه صعوبات كثيرة في تمويلها وبالتالي في استمالة هذه الفئة إلى الصالات.

ومنذ عقود مضت تحولت السينما وسيلة للهروب من الواقع والترفيه، فالناس فقدت الاهتمام بالمسائل الغامضة والمركبة والمعقدة وغدت اليوم تقبل على السينما من خلال سيل الأفلام التي تنشغل شخصياتها بالكلام المتواصل ورواية ما حدث معها وما هي فاعلة وتكثر من الثناء على النفس.

لكن سمة الغموض التي يستسيغها المتلقي في أفلام سودربيرغ تتجنب شعور الجمهور بالملل الذي تخشى هوليوود انصراف رواد الصالات عنها إذا قدمت أعمالاً غامضة وملتبسة، لكن على خلاف هوليوود لم يتخل سودربيرغ عن معاندة رأي الكثير من عشاق أفلامه.

كان سودربيرغ متسلحا بفطنته وقدرته الكامنة على توظيف كاميرا الديجتال (الرقمية) باعتبارها وسيلة تعمل على أداة تحسين جودة الفيلم وتخليصه من قيود وتعقيدات السينما المتكلفة، على نقيض تجربة زميله المخرج كريستوفر نولان صاحب فيلم (بروز الفارس السود/الرجل الوطواط)، لكنهما يقعان في حيرة إزاء مصير السينما في الأعوام المقبلة، خاصة ان الفجوة بين السينما الهوليودية والسينما

من فيلم أوشن

سودربيرغ لدى اخراجة فيلم تشي

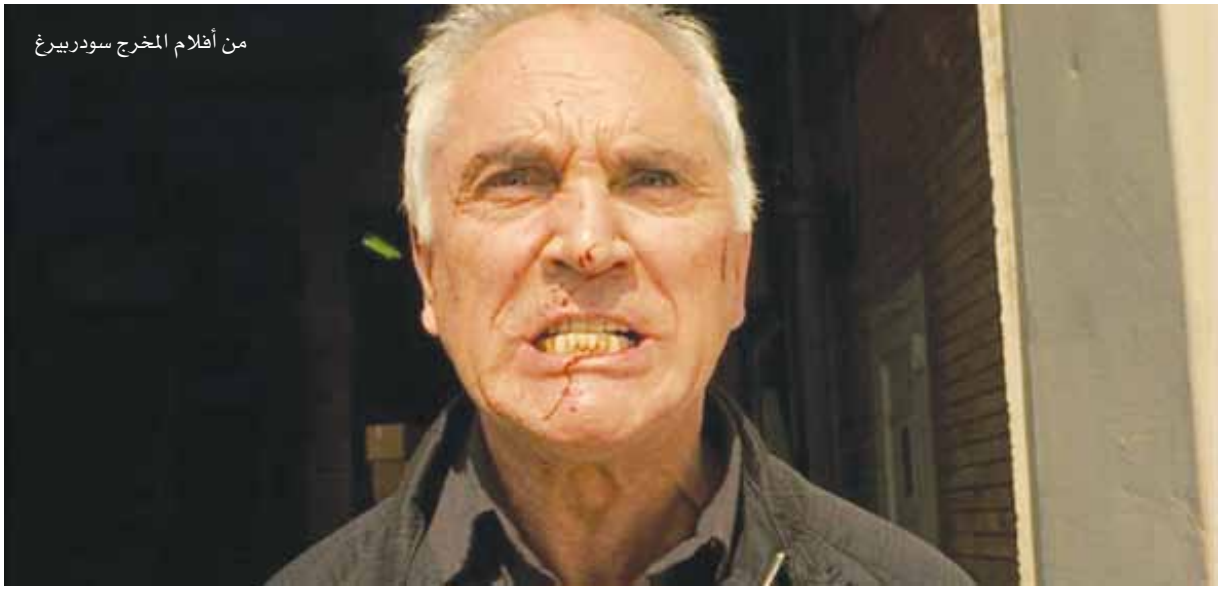
المستقلة في الولايات المتحدة اخذت تتسع شيئا فشيئا، لتصل في اقصى درجاتها بين السينما وفكرتها أو مفهومها وكأنها لم تعد مرآة أمينة لنفسها، ويضرب سودربيرغ على ذلك مثالا بفيلم (المحاصر) مدته 90 دقيقة، 42 دقيقة منها صامتة من غير حوار فالسينما هي الصورة، وهي في مثابة خشبة مسرح أو ساحة لخلق الانفعالات، وإضفاء المعنى على صور متتالية حسب أحدث تصريحاته لناقد مجلة (الاكسبرس) الفرنسية.

ويضيف لكن المسرح لا يجري الانفلات عنه أو سبر أغواره، ونبش إمكاناته من داخل السينما وأدواتها البليغة الأثر، حيث يسعها إظهار سيرورة الفكر واستحداث اشارات ومفردات وصور تشي بالشيء الكثير، وهذا ما تعجز عنه الفنون الأخرى، وخصوصا الطاغية في سينما اليوم التي جرى تحييدها عن هذه الامكانات السينمائية لان الامر ببساطة جرى تركه للمخرجين الذين اخذوا ينهلون من عناصر الإبهار والإثارة المجانية.

ويزيد المخرج من وصفه للسينما الأميركية بانها شريحة واسعة من قطاعات الأعمال ومنتجاتها تحل في المرتبة الثالثة في لائحة الصادرات الاميركية إلى العالم، وعلى خلاف قطاعات الأعمال التي تسود فيها معايير الشفافية والأحوال الاقتصادية على نقيض عالم المال والاقتصاد في وول ستريت، ففيها لا تجنى الأرباح حيث لا توجد ولا يسع أحد القول انه كسب 150 مليون دولار في وقت لا يخفى على القاصي والداني واقع الحال.

ويتابع مشكلة عالم هوليوود يشوبها ان الاستوديوهات تتكبد خسارة ضخمة من غير أن يحاسب أحد على الإخفاقات هذه لا يدفع الأستوديو ثمن أخطائه والسينما هي قطاع أعمال، القرارات فيه وثيقة الاتصال بالعوامل العاطفية والنفسية والانفعالية ويعصى قياس ما يجري فيه قياساً يستند إلى معايير عقلانية أو حسابية ومن العسير توقع مآل الأمور في هذا القطاع والقرارات لا تبت بالاحتكام إلى العقل والحساب.

ولا يحبذ سودربيرغ التمييز بين السينما المستقلة وهوليوود أو تقويم عمل سينمائي بناء على ما يراه فيلم جيد أو فيلم سيئ، ويستعيد يوم أن أسس بالشراكة مع زميله النجم جورج كلوني شركة إنتاج خاصة، حين رغبا في منح مخرجين بارزين مثل غاس فان سانت وكريستوفر نولان وديفيد أو. روسل، فرصة لإنتاج أفلام ضخمة تعرض في ثلاثة آلاف صالة، لكنهما واجها معضلة إدارة ستوديو والالتزام في نهج مختلف عن النهج السائد ولكنهما رصدا المخرجين الموهوبين ومنحوهم وسائل إنتاج ما يشاؤون من الأفلام، لافتا إلى انه يفترض بالأستوديو أن يفعل ما فعله وارنر بروس مع كلينت ايستوود، أي أن يراهن


من أفلام المخرج سودربيرغ

على الحصان وليس على السباق، على قول ديفيد أو روسل، فالأستوديو يهمل احتساب سيرة المخرج المهنية ونتاجه الفني في تمويل الفيلم، وفي الستينات من القرن الماضي كان من الممكن إبرام الأستوديو عقداً مع مخرج موهوب يفوّض الأخير إخراج فيلم في مهلة زمنية محددة.

وحول ما يقال عن أفول ما يسمى (نظام النجوم) فان سودربيرغ يؤكد انه تعبير في غير محله، فهذا النظام ينتقل من طور إلى آخر ولا يأفل، فعلى سبيل المثل لم يخب بريق النجم توم كروز طوال ثلاثين عاماً وفي ستة أشهر أدى شانينغ تاتوم أدواراً في ثلاثة أفلام حقق كل منها أرباحاً فاقت المائة مليون دولار في الولايات المتحدة فحسب، وفي نظام النجوم هذا تتغير الوجوه حين يجتمع مخرج مع مسئولي الأستوديو لمناقشة مشروع فيلم لا يسأل هؤلاء سوى عن هوية الممثل النجم ويفاوضون على خفض المبلغ الذي سيتقاضاه.

وينأى المخرج سودربيرغ عن نفسه انه وراء رواج السينما المستقلة في الثمانينيات والتسعينيات ويرد بروز هذا النوع من السينما إلى جون كاسافيت في عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن الفائت، حين التزم بإنتاج الأفلام المستقلة طوال مسيرته المهنية، في وقت لم تكن هذه السينما رائجة، وبرز مخرجون مستقلون من أمثال جيم جرموش ودايفيد لينش، وأثبتت أعمالهما ان التغريد خارج سرب الشركات الكبيرة ممكن، حيث لقي فيلم (جنس، وكذب، وفيديو) رواجاً كبيراً، وساهم في تغيير نظرة الناس إلى السينما المستقلة فصارت مربحة ويشار إليها كركائز في الصناعة السينمائية.

ويكشف انه يرغب في التوقف عن إخراج الأفلام لوقت قصير بغية المراجعة وطرح المزيد من الأسئلة على غرار: هل يسعني

من فيلم مايك الساحر

مثلا إلغاء كل ما اكتسبته وتحصلت عليه من ردود أفعال وشهرة أم البدء من جديد مخرجاً لأفلام من نوع آخر، ويبدي بهذا الموقف شعورا بالإحباط إزاء اللغة السينمائية المتداولة، وأنه لم يتوقف عن العمل منذ ثلاثة وعشرين عاماً، دون أن يعرف لحظة راحة أو تريث أو مهلة تبطئ من عجلة مسيرته؛ لأنه كان يواجه دوما بالتوقف وإما الاستمرار بالوتيرة نفسها والرغبة في معالجة السينما معالجة جديدة دون أن يعي إذا كانت مثل هذه المعالجة ممكنة، فالثورة الأخيرة في اللغة السينمائية تعود إلى الان رينيه في فيلمه (هيروشيما حبي). وفي القرن العشرين عرفت الفنون كلها ثورات بارزة، ففي الرسم برزت المدرسة الانطباعية وبرز بولوك وروثكو ولوسيان فرويد وبيكاسو وحبذا لو تعم السينما مثل هذه الموجات التجديدية، مبينا انه لم يتورع عن إنتاج أفلام تجارية مثل (اوشيفنز أيليفن) لكنه ظل صامدا أمام الانغماس في هذا النوع من الأفلام السائدة التي تجني الكثير من الأرباح على صعيد شبابيك التذاكر.

عن مجلة الاكسبريس الفرنسية

من فيلم مع فيدل مهما حدث

مع فيديل مهما حدث

ثورة غير منجزة ... وموضوعية مفقودة

رانية حداد / الأردن

هل المسافة الزمنية الكافية عن الحدث، تمنح المرء موضوعية في تناوله؟

وهل الموضوعية ممكنة ؟... وهل هي ضرورية بالاساس؟

عشية الاحتفالات بالذكرى الـ 52 لثورة كوبا بقيادة فيدل كاسترو، اختار المخرج الصربي جوران رادوفانوفيك ان يبتعد عن اضواء العاصمة الكوبية(هافانا)؛ ليرصد بكاميرته منجزات الثورة في قرية سيرا ميسترا احدى القرى الكوبية، وكانت الظروف قد قادت جوران الى كوبا، ليمضي سنة في تدريس صناعة الافلام الوثائقية هناك، فمنحته تلك المدة فرصة للتعرف الى بعض مناحي الحياة فيها، وليقدم قراءته الخاصة في فيلمه التسجيلي "مع فيدل مها حدث" 2011.

هجاء الثورة

"مع فيدل مهما حدث" هو الشعار الذي ملأ شوارع كوبا، والذي حمل معنى الولاء الدائم للقائد كاسترو، والالتفاف حوله مهما حدث، ليتحول في سياق فيلم جوران الى عنوان يحمل السخرية والهجاء من منجزات تلك الثورة، اذ يبني المخرج فيلمه على التناقض الصارخ بين مضمون الشعار والطقس الاحتفالي بذكرى الثورة، وبين واقع العيش الصعب والخشن في القرية على مدار الفيلم.

يستخدم المخرج الحد الادنى من الحوار، معتمدا بشكل اكبر على الصورة، لتؤدي وظيفة ايصال الفكرة، ويوظف وسائل النقل والحركة والاتصال، كمفردات يمكن للمتلقي ان ينشئ علاقة مقارنة بينها وبين حركة ومسيرة الثورة بعد 52 سنة.

فيختار جوران ان يفتتح فيلمه برجل يحاول ان يشغل دراجته النارية القديمة – من طراز خمسينيات القرن الماضي- عدة مرات قبل ان يفلح، بينما في عمق الكادر نقرأ لافتة كبيرة كتب عليها: "مع فيدل مهما حدث"، هذا الاستهلال والتوازي بين الشعار وتعطل الدراجة، يشيرالى دلالة مسيرة الثورة المتعثرة والمتهالكة كما الدراجة، والذي سنلمسه لاحقا على مدار الفيلم؛ سواء من تكرار تعطل الدراجة، او تعطل اي وسيلة نقل اخرى؛ كالباص القديم الذي يقل الركاب، فيضطر بعضهم لمواصلة السير على اقدامهم، وبعضهم كالطبيب يلجأ الى الحمار كي يصل الى العيادة.

انتقاء الدراجة النارية وتوظيفها في عدد من مشاهد الفيلم بدءا من مشهد الافتتاح، لم يكن اعتباطيا، او بريئا، انما جاء توظيفها ليعمق فكرة فشل الثورة في تحقيق اهدافها، فللدراجة النارية من هذا الطراز خصوصية في الذاكرة، اذ تحيلنا زمنيا الى حقبة خمسينيات القرن الماضي، وتحديدا الى رحلة تشي غيفارا على دراجته النارية التي جاب بها دول امريكيا اللاتينية، فاسهمت في فتح عينيه على فقر شعوبها ومعاناتها ، ليغير مسار حياته بعدها، ويترك الطب ويلتحق بالعمل الثوري، ويشارك فيدل كاسترو في انجاز الثورة الكوبية، والتخلص من دكتاتورية باتيستا، لبناء كوبا مستقلة مزدهرة، كوبا الحلم، لكن احداث الفيلم تقدم لنا حلما مجمدا، حلما لم يتحقق على ارض الواقع، ثورة لم تنجز، لذا تقصد المخرج ايضا انتقاء رمز من رموز الثورة ليكرس هذه الفكرة، وكان هذه المرة قرية سيرا ميسترا لتكون بؤرة احداث فيلمه، اذ انها المكان التي انطلق منه كاسترو في ثورته، لتبدو كما لو ان الزمن بقي يراوح مكانه فيها، او بالاحرى اصبحت خارج الزمن، فليس فيها اي مظهر لحياة يشي بالتبدل او التغيير عما كانته قبل عقود الثورة، فوسائل النقل والحركة هي هي غير انها الان قديمة ومتهالكة، ليس ثمة اي وسائل حديثة، كذلك الامر لوسائل الاتصال، ففي عصر الخلوي ليس هناك سوى تلفون ارضي واحد يخدم المنطقة، ملحق بمنزل احدى العائلات، وهو المشروع الذي تعتاش منه.

اذن وسائل اتصال وانتقال خارج الزمن... وشخصيات اغلبها لا تقوم باي افعال منتجة، ليس سوى الانتظار؛ الانتظار عند موقف الباص؛ او الانتظار عند الهاتف العام... الانتظار والانتظار.

"القصة يجب ان تعكس واقع كوبا، وشخصيتي"

هكذا تحدث جوران- في احدى المقابلات الصحفية- بما يعكس رغبته في ان يجمع في فيلمه التسجيلي هذا بين الذاتي المتمثل بشخصيته وثقافته، والموضوعي المتمثل بالواقع الكوبي الذي تقدمه الكاميرا، لكن الى اي مدى نجح المخرج الصربي في الحفاظ على التوازن بين الذاتي والموضوعي؟

وكيف له ان يحافظ على الموضوعية في تناول منجزات الثورة الاشتراكية الكوبية دون ان يكون لـ ذاكرته المرتبطة بانهيار جدار برلين والتجربة الاشتراكية التي عاصرها والانفتاح على الراسمالية، دور في صياغة مقولة الفيلم ؟

"اغلب الاوروبيين يرون مفردة "ثورة" على نحو سلبي مثل؛ كسر، تعطيل، مقاطعة للتاريخ، الاستمرارية هي اسس الديمقراطية الاوروبية".

"بينما في كوبا "الثورة" ترى على نحو اكثر ايجابية، وهي ايضا غالبا ما تعني شيئا ضد الكولونالية، هي تماما تقليد مختلف، وفيدل يمثل هذا".

اذن كما سبق يقر جوران بان ثمة تباينا بين الثقافتين: الاوروبية والكوبية، فهناك مسافة تفصله عن الثقافة الكوبية، وهذه المسافة لا تعني انها ستمنحه الموضوعية في تناول الوضع القائم في كوبا بعد مرور خمسة عقود على الثورة، انما تعني الانطلاق من الذاتي، في قراءة الآخر وفهمه ، وبشكل ادق توظيف الثقافة الاوروبية التي يهيمن عليها النظام الراسمالي، وعكس الفهم الاوروبي للثورة على تقييم منجزات الثورة الكوبية الاشتراكية، ومن هذه البداية تحديدا ستضيع الموضوعية في الفيلم، ويختفي اثرها اكثر عندما يقتصر المخرج على السلبيات دون الايجابيات، وباسقاطه احد اسباب الوضع القائم، وهو الحرب التي تشنها الولايات المتحدة الامريكية – الراسمالية- منذ عقود على كوبا الاشتراكية من خلال فرض حالة الحصار الاقتصادي عليها.

يحضر في هذا المقام مشهد من الفيلم التسجيلي "سيكو" للمخرج الامريكي مايكل مور، الذي يهجو فيه نظام التأمين الصحي في الولايات المتحدة الامريكية، ومن بعده النظام الراسمالي الذي يحوّل وظيفة الدولة من الرعاية الصحية الى الميسر لجشع تجار الصحة عبر حيتان شركات التامين، فيسخر مور من هذا النظام عبر المقارنة بالنموذج الكوبي الاشتراكي، بما يخص التامين الصحي، فهي لا تتاجر بصحة مواطنيها وتقدم العلاج بالمجان للجميع، وفي مشهد ساخر يذهب مور بحرا الى كوبا طالبا العلاج، فيقدم له مجانا رغم انه غير كوبي، وهو بذلك يضيء على احدى ايجابيات النظام الاشتراكي، والثورة الكوبية.

وبالعودة الى المخرج جوران، فلم يسعفه الاعتماد على الصورة والابتعاد عن توظيف الراوي من خارج الكادر، في الايهام بالموضوعية، فبناء الفيلم واسلوبه ومفرداته ومضمونه تشي بنظرة ذاتية ومسبقة للاشياء، نظرة تبتعد عن محاولة البحث وفهم ما يراه الاخر، رغم حديث المخرج عن رغبته في مقاربة ما اسماها الظاهرة "الفيدلية" حيث "ان كل شيء هناك متعلق بفيدل كاسترو وبسحره"، ورغم حديثه عما تعنيه الثورة لهم من معادة الكولونالية.

"انا كوبا" Vs. "مع فيدل مهما حدث"

لا يمكن للمرء ان يشاهد "مع فيدل مهما حدث" دون ان يستعيد في ذاكرته الفيلم الروائي "انا كوبا" اخراج الروسي ميخائيل كالاتزوف، الذي انتج عام 1964، في ذروة الحرب الباردة بين الاتحاد السوفيتي (القطب الاشتراكي)، والولايات المتحدة الامريكية (القطب الراسمالي)، والذي اختفى الفيلم من التداول لظروف سياسية ، ليعيده المخرج الامريكي مارتن سكورسيوي بعد اكثر من ثلاثين عاما الى الحياة، اذا قام بترميمه وعرضه.

نحن امام نموذجين لفيلمين يفصل بينهما 47 عاما، الاول: "انا كوبا" انتج على مسافة خمس سنوات من نجاح الثورة الكوبية كـ بروباغندا لتمجيدها، والثاني: "مع فيدل مهما حدث" انتج بعد مضي 52 سنة على الثورة ليهجوها، ويهجو منجزاتها الغائبة، الاول انتاج مشترك بين حكومة الاتحاد السوفيتي وكوبا، والآخر انتاج مستقل لمخرج ينحدر من احدى الدول التي كانت تابعة للاتحاد السوفيتي قبل انهيار جدار برلين والمنظومة الاشتراكية، والتي اصبحت بوصلتها تتجه نحو النظام الراسمالي، في كلا الفيلمين تغيب الموضوعية، لكن في الواقع كيف يمكن لاي عمل فني ان لا يحمل قدرا كبيرا من الذاتية ومن هوية وموقف مبدعه؟ التي قد يختلف المرء معها او يتفق، دون ان يغفل قراءة العمل السينمائي بالظروف المحيطة بانتاجه.

بعيدا عن المضمون والموضوعية، يمكن ان نلمس في فيلم "مع فيدل مهما حدث" محاكاة ساخرة، -لا نعلم الى اي مدى هي مقصودة- لما جاء في فيلم "انا كوبا" حيث بين اقسامه الاربعة ثمة فواصل شعرية حزينة بصوت امرأة تمثل صوت كوبا الام المكلومة، قابلها في "مع فيدل مهما حدث"، مقاطع غنائية حزينة ايضا تغنيها امراة مجهولة، تظهر في الشارع عند لحظات محورية وتختفي، لتعميق فكرة ان الثورة لم تغير شيئا من الوضع السيىء الذي كان قائما قبلها، وكأن شيئا لم يختلف على صوت كوبا الام الحزينة المكلومة.

النمساوي موتسارت

نشأة الموسيقى الكلاسيكية في أوروبا وتطوّرها

ترجمته عن الفرنسية: آية الخوالدة / الأردن

مقدمة في الموسيقى الكلاسيكية

اشتق مصطلح "الكلاسيكية" من الكلمة اللاتينية "كلاسيكوس"، أي الطبقة الراقية في المجتمع، وعلى ذلك، تعد الموسيقى الكلاسيكية أرفع أنواع الموسيقى، وينسحب الوصف نفسه على سائر الفنون الكلاسيكية من أدب ورسم ونحت، والفن الكلاسيكي لا يصنّف قديماً أو جديداً، فهو مستمر على مر الأيام والسنين.

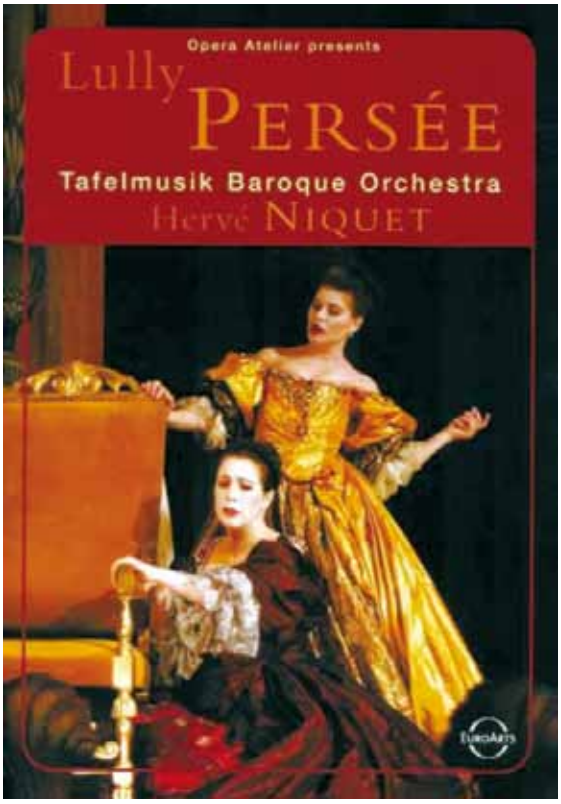
وتتميز الموسيقى الكلاسيكية بكونها هادئة ورزينة، تتقلب فيها الألحان من دون أن تحيد عن التقاليد أو الأعراف الاجتماعية.

ويعد النصف الثاني من القرن الثامن عشر "عصر التنوير"، والذي سبقه عصر النهضة والإصلاح، وتلاه عصر الرومانسية، و"التنوير" يدفع بعقول البشر نحو التفكير النقدي، كما يبحث عن البساطة والطبيعة. وهكذا فإن الكلاسيكية تجسّد الفن العقلاني، وكانت آلتها المميزة تشبه القيثارة، بينما تعبّر الرومانسية عن موسيقى وفن العاطفة،وآلتها المميزة هي المزمار.

في هذه الظروف ظهرت على سبيل المثال موسوعة ديدرو ودالمبرت ديفوار في العام 1751، والتي احتوت مجموعة كبيرة من المعلومات والأفكار في مجال الأزياء، كما اهتمت بالموسيقى من خلال مقالات كتبها جان جاك روسو، وركّز فيها على العودة الى الجذور والعصور القديمة.

تطورت الموسيقى الكلاسيكية لعدة أسباب، منها ظهور الأغاني الشعبية، والأناشيد الحماسية، التي أخرجت الفن من المعابد، فبدأ يغزو الطبيعة من خلال الموسيقى؛ ويفصح عن خفاياها ويرسمها بألحانه وأنغامه، كما فعل بيتهوفن في السمفونية السادسة المسماة "سمفونية الراعي"، والتي تصنّف في خانة الموسيقى الرومانتيكية

لقد كان الانتقال من عصر الباروك الى الكلاسيكية أمراً معقداً، ابتداءً من العام 1730، ثم وفاة الموسيقار باخ في العام 1750، وبعدها بدأت التيارات الموسيقية المختلفة تتعايش معاً، مثل: جالانت، الروكوكو، l'Empfindsamkeit وهو أسلوب رقيق وحساس في النوتة، الى جانب le Sturm und Drang الذي يمثل العواصف الرعدية والعواطف، وكان العام 1780 ذروة هذا



العصر الكلاسيكي، الذي انتهى بوفاة الموسيقار بيتهوفن.

لقد قاد الموسيقار الألماني يوهان سباستيانباخ، المدرسة الموسيقية الفرنسية– البلجيكية نحو قمة النجاح والتميز، وقضى على جميع الأساليب والأشكال الموسيقية الموروثة من عصر الباروك، وعلى الرغم من أنه لقي تكريماً في حياته، إلا أنه لاقى أيضاً انتقادات واسعة من قبل الموسيقيين والمفكرين، الذين أخذوا عليه بساطة الأسلوب، وعدم وضوح الألحان أحياناً.

> الموسيقى الكلاسيكية عقلانية، والرومانسية عاطفية

وكان من أبرز قناعات باخ، أنه ينبغي للكتابة أن تكون بسيطة وتُطرح في مواضيع مختصرة وموجزة، لأن الأولوية بنظره هي للألحان، بحيث تكون مستوحاة من الطبيعة، وتتميز بالابتكار، الذي كان السمة الغالبة في أسلوبه، وهكذا لم يكن ذلك العصر ثابتاً، بل حياً وفي حالة تحرك مستمر.

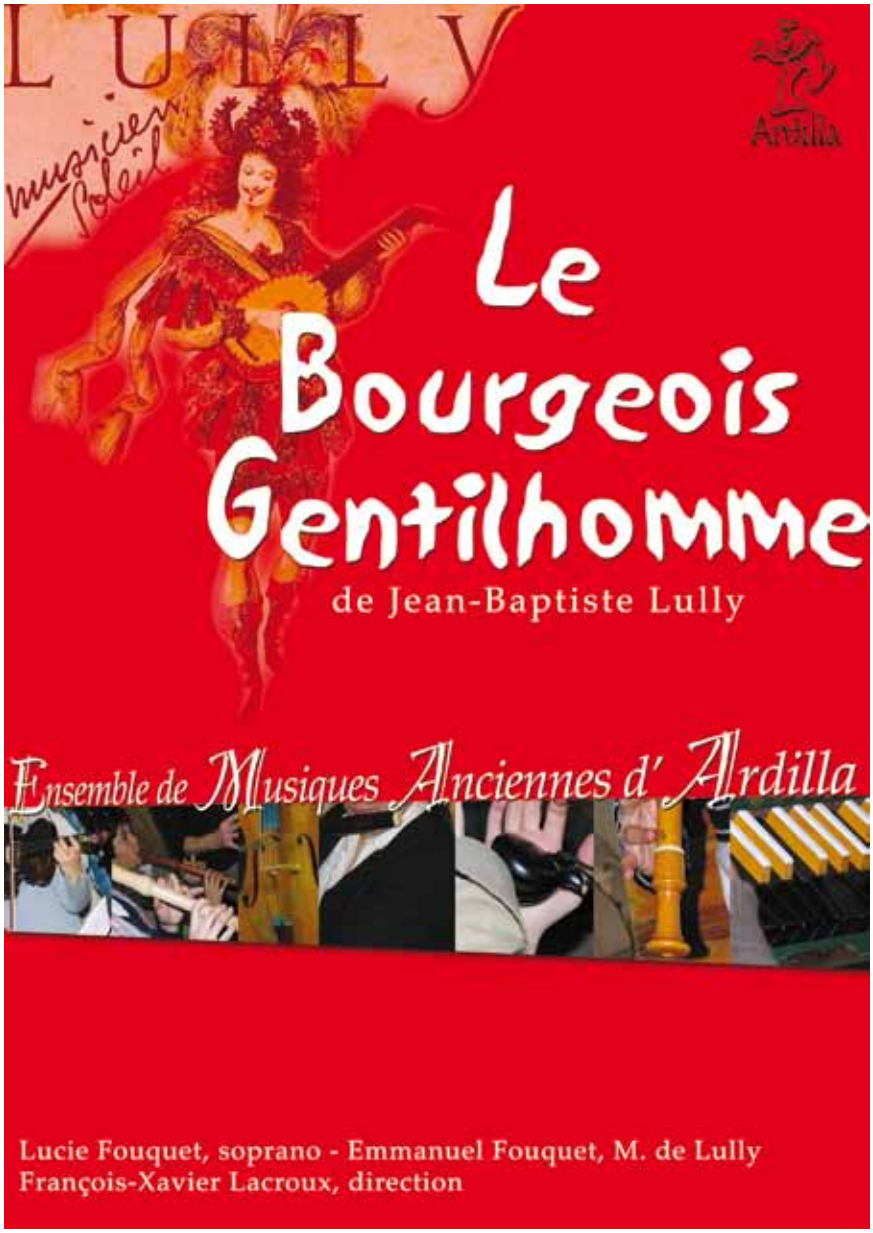
وكذلك، خلّصت الحياة الموسيقية نفسها من الكنيسة والمحكمة، لتنتشر الموسيقى البرجوازية في مناطق جديدة، مثل الصالونات والمقاهي والبيوت والمسارح الصغيرة، ومن هنا

ظهرت فكرة الحفلات الموسيقية وعروض الأوبرا للعامة، وتطوّر النشر الموسيقي والنقد. وفي نهاية القرن كان الحدث الأبرز في الحياة الموسيقية، وهو أن الموسيقار لم يعد مضطراً للجوء الى الرعاية أو المحاكم لضمان أسباب معيشته عبر فنه، و كان موتسارت أول من أصبح موسيقاراً مستقلاً.

وأجمع الفلاسفة والعلماء، أمثال ماثيسون وروسو وهيغل، على أن الفن يجب أن يجاري الطبيعة، وأن على الجغرافيا إحداث تغييرات في الموسيقى خلال سنوات قليلة.

كانت ايطاليا حتى تلك اللحظة هي بلد الغناء والموسيقى التي سادت في أوروبا، إلا أنها أخذت تفقد بريقها تدريجياً، وتسلم الراية لفرنسا وبريطانيا، اللتين كانتا مركز الحياة السياسية والفكرية، ذلك أن باريس ولندن أخذتا تنشطان في نشر الموسيقى وتطوير الموسيقيين، برغم أنهما كانتا تفتقران الى الملحنين المتميزين القادرين على منافسة المواهب الموسيقية من البلاد الأخرى.

وكان المركز الحقيقي للموسيقى في أوروبا في مدينة فيينا، كونها جذبت الموسيقيين من إيطاليا، وخاصة مغني الأوبرا، والموسيقيين من المانيا والنمسا، الذين طوروا أشكال الموسيقى وأضافوا إليها بصمة مميزة. ورغم أن الأعمال الموسيقية تركّزت في هذه البلدان الأوروبية، إلا أن الموسيقى باتت في هذه المرحلة أكثر بساطة وواقعية، وموجودة في الحياة اليومية لدى مختلف طبقات المجتمع.



اللغة الكلاسيكية الموسيقية

نشأت الموسيقى الكلاسيكية بتأثير الفلسفة العقلانية الديكارتية، وكذلك من "إستيتيكيا" التي كانت تعني "علم الجمال" في عصر النهضة. ويتمحور جوهر الفكر الكلاسيكي حول فكرة منطقية الحياة وانسجامها مع الطبيعة، والتأكيد على وجود نظام أوحد يدير العالم، وهكذا فإن من أهم ما يميز هذا الفكر هو تقليد الطبيعة والعفوية والفطرة والبساطة.

وكانت الألحان الكلاسيكية دائماً عمومية، تصف الأحداث وتعبر عن المواقف العامة لبني البشر، وتحاكي المشاعر المشتركة بين الأفراد، فلا تتوقف عند خصوصياتهم أو حالاتهم النادرة، ولهذا السبب نجد أن الموسيقى الكلاسيكية تتمتع بشعبية عالمية كبيرة.

ورغم هذه العمومية، فإن كل ملحن يستخدم سونات وسمفونيات ورباعيات خاصة به، يظهر فيها أسلوبه، ويعبّر عنها بطريقته الخاصة، ومن هنا نجد أنماطاً مختلفة من السونات في أعمال ايمانويل باخ وكارل فيليب، تنطوي على اختلافات كاملة أو جزئية.

من اوبرا جان لولي

الأنماط الموسيقية

ظهر نجاح الموسيقى الكلاسيكية الفعالة في الموسيقى الدينية والأوبرا، وظهرت معها سونات وسيمفونيات جديدة.

لوحة المفاتيح الموسيقية:

لم يظهر أي تغيير في لوحة المفاتيح الموسيقية خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، إذ جرى تشجيع استخدام الآلات الموسيقية في الحفلات الخاصة والعامة، ومنها "القيثارة" التي كانت آلة أساسية في أعمال كوبران ورامو. أما موتسارت فركّز على البيانو، وكان من أفضل عازفيه، وكان موهوباً جداً في فن الارتجال، مستفيداً من رحلاته العديدة الى أوروبا. كذلك، ظهر بيتهوفن (1770-1827) الذي عاصر الفترتين الكلاسيكية والرومانسية، كعازف بيانو متميز يتقن الارتجال، وقد تأثر بهايدن وموتسارت، ومنح نفسه حرية كبيرة في السونات بغرض إنطاق الموسيقى.

موسيقى الحجرة: ظهر التمايز واضحاً في هذه الحقبة بين موسيقى الاوركسترا وموسيقى الحجرة، بعد أن تم تقسيم الإنتاج الموسيقي إلى فئات محددة، وازدهر عزف الموسيقيين المنفردين وموسيقيي الحفلات السونات الخاصة بالقيثارة التي انتقلت في عصر الباروك الى آلة البيانو، والتي وسرعان ما أصبحت مقرونة مع العزف المنفرد على آلة الكمان، ومن أبرز موسيقيي الحجرة موتسارت، هايدن، روسيتي وشميت.

> موتسارت أول موسيقيّ مستقل يعيش من فنه

الموسيقى السمفونية: في منتصف القرن الثامن عشر اتسعت السمفونية الموسيقية، وكانت وراء ابتكار السمفونية الكلاسيكية التي باتت أكثر ثراء وكثافة، وقد ظهرت لأول مرة في إيطاليا على يد فيفالدي وسمارتيني، وفي شمالي المانيا على يد باخ وبيندا، وفي جنوبي المانيا بفضل ريختر ومدرسة مانهايم، وظهرت في فرنسا بفضل لوديك وغوس، وفي انجلترا على يد باخ.

الكونشرتو: وهي صنف من التأليف الموسيقي يختص بآلة واحدة أو بعدة آلات، ترافقها الفرقة الموسيقية، بمعنى

أن تقوم آلة أوآلتان أو ثلاث بأداء الدور الرئيسي، أما الفرقة فتكون مرافقة لها وحسب، وقد جاءت كلمة كونشرتو من الكلمة اللاتينية "كونسرتار"، التي تعني اشتراك عدة أصوات معاً، وبرز هذا اللون في عصر الباروك (1600-1750) ومهد لما ستكون عليه الموسيقى لاحقاً في حلولها محل الصوت البشري، وكانت بداية الكونشرتو في فرنسا، ثم في ألمانيا والنمسا، ومن الذين أبدعوا في هذا النمط الموسيقي موتسارت وهايدن وباخ وثلاثي فينس.

الموسيقى والطبيعة

أخذت "الحفلة الموسيقية" تكتسب مفهومها في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر، جنباً إلى جنب مع نشاط حركة الصالونات في أوروبا، في الحقبة التي سميت "ما قبل الرومانسية"، وفي فرنسا ظهرت الألحان الرومانسية الجذابة مع الحضور الكبير لآلة البيانو وعازفيها، أمثال شارل ديلوس، وكتابات جان جاك روسو، والمؤلف الموسيقي الإيطالي لويجي شيروبيني.

وبتأثير الثورة الفرنسية، انتشر هذا النوع من الألحان الرومانسية وتطور سريعاً، ليصبح بالإمكان غناؤه من دون تشويهه، ومن هنا شرع كثير من الملحنين في سلسلة من المغامرات الموسيقية الغنائية، مثل: فرانسوا غوسيك في (لسعة النحل في الحب)، واندريه غريتري في (سحر التوافق)، وفرانسوا ديفين في (رومانسية كونسلاف كوردو)، وشارل ليسور في (تعبت من مآثره الباسلة)، ونيكولا ميهول في (عودة السنونو)، ورودولف كروتزبه في (آثار الغياب).

وسعى جان جاك روسو لجعل الموسيقى قريبة من الطبيعة، فعمد الألمان للبحث عن الأصوات الجديدة وتدريبها في مدرسة برلين، التي كان رئيسها المحامي والمؤلف الموسيقي كريستيان كروس (1719-1770)، وهو الذي دعا الى البساطة والقرب من الطبيعة، وكان يقول: "هي مجرد أغنية وليست أوبرا"، وكانت الأغنية الشعبية الفرنسية التي تركز على اللحن هي اللون المثالي بالنسبة له.

الأوبرا

كان النصف الثاني من القرن الثامن عشر مليئاً بالمفاجآت المتعلقة بفن الأوبرا، بفعل الاختلافات التي ظهرت في فرنسا،

الايطالي لوجي

والإصلاحات التي حدثت في ايطاليا، وفي فرنسا، أحدث مؤسس الكلاسيكية في المسرح الموسيقي (الأوبرا الفرنسية)، جان بايتسه لولي، نمطاً جديداً هو التراجيديا الغنائية (Lyric Tragidy) القريبة من التراجيديا الفرنسية المسرحية، وكان من مميزات أوبرات لولي اعتمادها على المواضيع الأسطورية، والبطولة العالية، والوضوح المنطقي، والتطور الموسيقي، فضلاً عن التزامها بقواعد عمل صارمة.

ورغم أننا نجد آثارالباروك، الذي هو نمط من الموسيقى الكلاسيكية انتشر في الفترة من 1600 الى 1750، أي بعد عصر النهضة ثم العهد الكلاسيكي، بادية في أوبرات لولي، من خلال التركيز على الزخرفة، فإن فرنسا ظلت تشهد صراعاً على نمط الأوبرا ومضمونها. هنا، كان الألماني "غلوك" يجدد الأوبرا ويعلن "إصلاح الأوبرا سيريا" (الأوبرا الجديّة) من خلال إنتاج مؤلفات تتميز بالبساطة والوضوح والرقي الموسيقي.

أما الأوبرا الكوميدية في فرنسا، فكانت موضوعاتها مستوحاة من الحياة اليومية، وأبرز من كتب فيها: سيدين (1719-

> الموسيقى تركز على القضايا الواقعية، و الحياة اليومية

1797)، ومارمونتل (1723-1799)، وفافار (1710-1792)، وفيها جرى مزج الموسيقى بالحوارات المنطوقة، وأدى أدوارها جوقات وفرق رقص متنوعة، وتميزت هذه الأوبرا بالاستعراضات المسرحية، التي تتضمن أغاني بكلمات جديدة. ومنذ العام 1760، أصبحت هذه الأوبرا أكثر جدية وعاطفية أحياناً، كما تناولت المواضيع التاريخية أحياناً.

في الأثناء، استمرت الكلاسيكية بالتطور إلى جانب الأساليب الأخرى المعاصرة لها، كالباروك، والغالانت (وهو نمط من الموسيقى انتشر في الربع الثالث من القرن الثامن عشر وتميّز بالبساطة، بعد تعقيد زمن الباروك)، وهذا كله قاد إلى ذروة جديدة من التطور الموسيقي، مثّلته مدرسة فيينا، في أعمال هايدن وموتسارت وبيتهوفن، التي امتصت كل التأثيرات الفنية التي كانت تسود أوروبا، وتقاطعت مع مدرسة فايمار الكلاسيكية الأدبية التي تجسّدت في أعمال غوته وشيللر. وتدين كثير من الأنماط الموسيقية لمدرسة فيينا بالظهور والتطور، ومنها السيمفوني والسوناتا والرباعي.

أما الأوبرا الايطالية، فمن أبرز أنواعها الأوبرا الدورية، التي تعد أكبر أوبرا ايطالية في القرن الثامن عشر، وقد حصلت على

الالماني بيتهوفن

"ساعدت الثورة الفرنسية في انتشار الموسيقى الرومانسية"

"ختم المدرسة النابولية"، ومضمونه: "الموسيقى جوهر العمل، وسرعان ما تصبح بيل كانتو مثالية". ويقصد بـ "بيل كانتو"، الأغنية الجميلة الأقرب الى المثالية في عالم الأوبرا الايطالية، التي تتضمن عادة مواضيع سردية استعارية أو أسطورية وبطولية، وتتكون من سلسلة من المشاهد. ومن أبرز مؤلفي الاوبرا الدورية الايطالية: الألماني جوهان ادولوف هاس (1699-1783)، والإيطالي نيكولو جوميلي (1714-1774)، والألماني كريستوف غلك (1714-1787)، والإيطالي نيكولو بيكيني (1728-1800)، وموتسارت.

خاتمة

لم تستغرق الفترة الكلاسيكية سوى بضعة عقود، لكنها شهدت كثيراً من التحديات التي عادة ما ترافق عمليات تغيير أنماط التفكير، لتنجح أخيراً، وفي وقت قصير جداً، في جعل الموسيقى قريبة من الناس، تنتشر في الصالونات والحفلات الموسيقية، ويتزايد تركيزها على القضايا الواقعية.

كما بات الموسيقار متحرراً من القيود الأيديولوجية الدينية منذ بداية القرن التاسع عشر، فيما تكرّست استقلالية الملحن، حيث فتح موتسارت الطريق للأسطورة بيتهوفن، ليصبح من أوائل الموسيقيين المستقلين: يكتب ما يريد عندما يريد، فجاءت إنتاجاته الموسيقية كلاسيكية ورومانسية في الوقت نفسه، ومبتكرة بشكل ملفت.

ولم تكن تلك نهاية مرحلة وحسب، بل بداية عهد جديد أيضاً، إذ بات بيتهوفن نموذجاً يحتذى، ومرجعية في مختلف أنواع الموسيقى، سواء لمعاصريه من الموسيقيين، أو للموسيقى في المستقبل، وهكذا، لم يكن ثمة مجال للتواصل بين الكلاسيكية والرومانسية!

سيد درويش

سيد درويش
عبقري الموسيقى

ماجد محمد الدهامين / الأردن

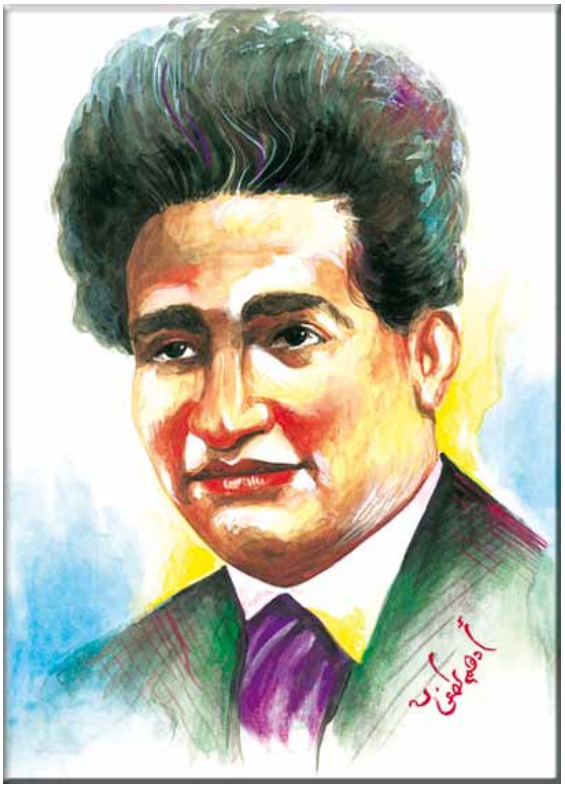
في تاريخ الأمم شخصيات تترك اثرها في هذه الأمم، وكأنها أحداث هامة طبيعية او اجتماعية كالفتوحات والانقلابات الفكرية، وعند كل امة عدد ليس بكبيرمن هذه الشخصيات، فاذا ذكرت هذه الامة في التاريخ ، ذكرت بهذه الشخصيات التي تمثل حضارتها ونضالها، ومن هذه الشخصيات بالنسبة للامة العربية، في مجال الموسيقى، ظهرالعبقري سيد درويش المغني والملحن الذى عاش سنوات قليلة ترك في نهايتها أثرا لا يمحى في تاريخ الموسيقى العربية.

الاسكندرية ....تشهد مولده

ولد سيد درويش البحر النجار، في حي كوم الدكة المعروف بالاسكندرية في اوائل عام 1892، وكان ابوه نجارا بسيطا، وتمت تسمية المولود سيد، واخذت امه الحاجة(ملوك) تعنى بتربيته وكذلك اخته، وتوفي والده عندما كان فى سن السادسة، فكفلته امه وخال له، والتحق سيد بمدرسة ذات طابع ديني هي مدرسة(شمس المعارف) وهي تعنى بقراءة القرآن وترتيله وتجويده، وسرعان ما ظهرت على الطفل علامات النبوغ واجتاز التجارب الفنية، وبرع فى الغناء، وكان يغني في الحفلات المدرسية، وعندما بلغ العاشرة ترك المدرسة واتجه الى الغناء، وكان يشارك في سهرات الغناء الديني عند بعض الاغنياء، واخذ على عاتقه الانفاق على عائلته، وعمل في مهنة (الدهان)، وراح هو ورفاق له، يعملون في طلاء البيوت الجديدة، ولاحظ زملاؤه حلاوة صوته، فكانوا يطلبون منه ان يغني لهم ، ولكن الفن قد جرى في دمه فترك مهنة الدهان، والتحق بفرقة (كامل الأصلي)، وفي تلك الفترة تزوج ولم يتجاوز عمره السادسة عشرة، وكانت هذه الفرقة من الفرق المبتذلة؛ فتركها.

وللاستماع لغناء الشيخ على الحارث وموشحات الشيخ سلامة حجازي، اضطر الى العمل في احدى المقاهي الرخيصة، واختلط بالموسيقيين الذين كانوا يعتقدون ان الالهام لايأتي الا بشرب المكيفات والخمر، وخدع سيد درويش بهذه الفكرة واخذ وهو فى ريعان الشباب يتعاطى المخدرات.

ولكنه هجر تلك المقاهي، وعمل فى مهنة البناء، وكان يغني لرفاقه في العمل ، وتشاء المصادفة ان تتدخل في حياته، فقد كان يجلس في مقهي قريب من مكان عمل سيد درويش الممثل المعروف أمين عطاالله وكان ذلك عام 1909 ،فالتحق بالفرقة وسافر معها الى الشام، واستمع الى الموشحات ، وما يسمى(بالدور) وتعرف على الموسيقيين الكبار والمغنيين امثال: عمر البطش واحمد الفقش والشيخ على الدرويش وطيفور الذين يحفظون تراثا ضخما من الموسيقى العربية القديمة. واستفاد



استفادة موسيقية كبيرة من هؤلاء ولكنه فشل ماديا.... فرجع الى الاسكندرية، وفي اثناء سفره بالبحر الى سوريا ولبنان رزق بابنه محمد البحر.

وعاد الى المقاهي المبتذلة، حتى اصبح يغني فى (بار) مما جعل أهله يتذمرون منه، فتركه وعمل في محل تجاري، وبعد ذلك رجع الى فرقة أمين وسليم عطاالله وسافر مرة ثانية الى الشام، حيث مكث سنتين.

وعاد الفنان سيد الى الاسكندرية عام 1914 ليبدأ حياة جديدة، فقد استفاد كثيرا من الانغام والاوزان وحفظ الوانا من الغناء سخره فيما بعد فى تكوين الحانه الروائية، واختار سيد درويش فرقة خاصة من العازفين، وتعلم على يد احدهم كتابة النوتة الموسيقية، وتعلم سيد درويش العزف على العود... وقام بتأليف العديد من المقطوعات الغنائية التى كانت تأتي نتيجة للاحداث، فهو الذي نظم النشيد المصري المعروف، وهو نشيد (بلادي بلادي) والذي اصبح النشيد الوطني المصري، وقدم العديد من الموشحات الرائعة التي فيها كل معاني الطرب وحسن الانتقال ومن أشهرها: ياترى بعد البعاد، ياصاحب السحر الحلال، ياعذيب المرشف، وانتقل بعد ذلك الى تلحين الادوار، وكانت أدواره هذه مراجع للمطربين والمغنيين يرجعون اليها لشدة ضبطها واتقانها وتطريبها ومن أشهرها: ياللي قوامك ، يافؤادى.. في شرع مين، وعدد من الادواربلغ عددها عشرة.

وقد أصبحت هذه الادوار نموذجا يحتذى به وطريقة يقتدى بها في تلحين الادوار وغنائها، وهي تختلف كثيرا عن الادوار التي لحنها من سبقوه.

وشارك سيد درويش في تلحين الاغاني الخفيفة التى اشتهرت شهرة واسعة وتناقلها المطربون والمطربات وقد بلغ عددها خمسين أغنية منها لحن جزء منه بالاسكندرية والجزء الاخر بالقاهرة، ومن هذه الاغنيات: بصارة براجه، ياناس انا مت في حبي، يابلح زغلول، زورونى كل سنة مرة.

المسرحيات الغنائية

كانت الاغاني الخفيفة (الطقاطيق) فاتحة خير بالنسبة للفنان سيد درويش ، اذ استمع الفنان المسرحي الكبير جورج ابيض الى اغنية (زورونى كل سنة مرة) فاعجبته، وقرر ان يلحن سيد درويش اغاني مسرحياته الغنائية بالقاهرة، ولم ينجح بالقاهرة، وكان ذلك عام 1917، وقدم مسرحية مع الشيخ سلامة حجازي هي (غانية الاندلس) ولم يوفق... وطلب منه جورج ابيض تلحين رواية (فيروز شاه) لقاء عشرين جنيها، ولكن الرواية سقطت سقوطا مريعا، وعاش درويش في القاهرة ست سنوات فقط،، والتقى فى تلك الفترة الشاعر بديع خيري وكوّنا معا ثنائيا خالدا في تاريخ الموسيقى والتمثيل الغنائي، وقدم سيد درويش احدى وعشرين مسرحية جاء فيها ما يقارب من مائتي لحن.

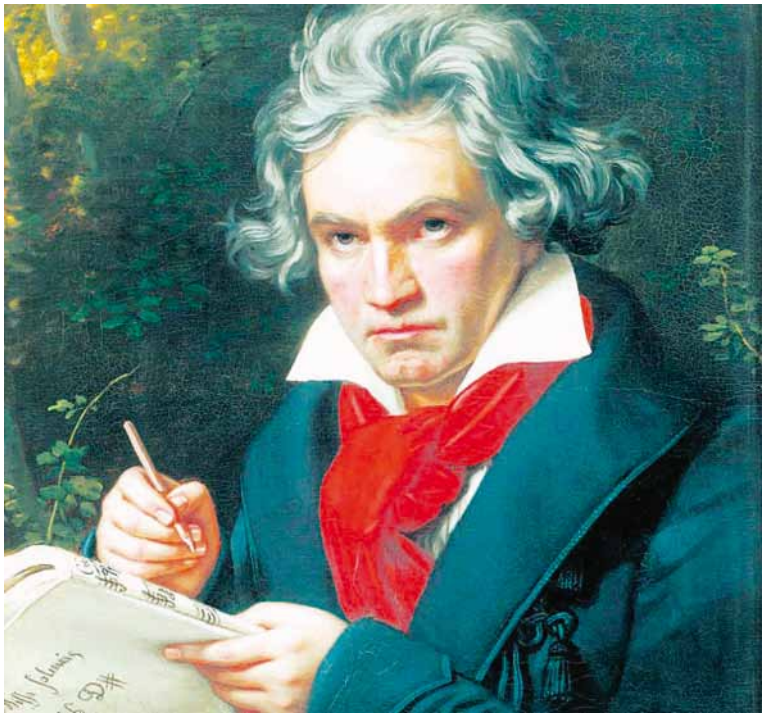
وتعد تلك الفترة أهم فترة في حياة سيد درويش، فقد قدم أفضل انتاجه، واتجه الفنانان سيد درويش والشاعر بديع خيري صوب الطبقات الفقيرة من عمال وصناع وموظفين، ومن هذه الاغاني : أغنية السقايين ، العمال، الصنايعية، وكلها أغان معروفة في كل انحاء الوطن العربي ، وبجانب الشاعر بديع خيري، شارك العديد من الشعراء في نجاح سيد درويش، ومنهم: الشعراء والزجالون :أمين صدقي، والشاعر الكبير بيرم التونسي، وقد كان لهذه الازجال الرائعة من ثلاثة شعراء كبار أثر كبير في رفع مستوى الأغنية والمسرحية في تلك الفترة، وهي نهاية الحرب العالمية الاولى.

صور الموسيقار سيد درويش في ألحانه كل خصائص الشعب المصري بكل طبقاته، وخاصة الشعبية فكان يجعل للكلمات نغمات تناسبها، وكان مرهف الآذان والحس يلتقط النغمة المعبرة من أفواه البائعين والاناس العاديين فيصوغها بكلام جديد ولحن جديد، كالحان : تجار العجم، ولحن الشيالين، والسقايين، الذين ذهب بموسيقاه اليهم فاستمع الى نغماتهم ونداءاتهم ، كما كان يملك روح التجديد فى موسيقاه، فقد كان يعلم أن الموسيقى الغربية متقدمة في العلامات الموسيقية والتسجيل والتصوير وتعداد الاصوات، وقد حاول ادخال ذلك كله على الموسيقى العربية، واستعمل آله البيانوالتي صاحبته في كل الحانه التمثيلية، واستعمل (نصف الصوت) الاجنبي بدل (ربع الصوت) الشرقي.

عاش سيد درويش في القاهرة بين 1917 حتى عام 1923، ولحن لفرق متنوعة منها: فرقة الريحاني، وفرقة علي الكسار، وفرقة جورج ابيض، وعبد الرحمن رشدي ، وهذه الفرق المسرحية كانت تعد اهم واكبر الفرق المسرحية في تلك الفترة، وسجل العديد من اعماله، وتقدمت به الحال ماديا حتى انه كان يطلب في بعض الالحان مبلغ الف جنيه وهو مبلغ خيالي بالقياس الى تلك الايام.

وفي تلك الفترة ازداد انصرافه الى المكيفات والسهر والطعام، وشعر بعدها بالتعب، فاقلع عن بعض عاداته، وفي شهر ايلول عام 1923 ذهب الى الاسكندرية؛ ليرى أمه واخواته، وهناك التقى حبيبته القديمه(جليلة) فسهر عندها وشرب ودخن مكيفات، ولكنه لم يكد يصل الى بيت اخته في الصباح الباكر حتى جاءته الذبحة الصدرية فتوفي، وقد كان من المقرر انه سيغني في نفس اليوم بمناسبة عودة الزعيم المصري سعد زغلول الذي كان منفيا في جزيرة سيشل.

وهكذا رحل عبقري الموسيقى العربية، ومازال العديد من البلدان العربية، تقيم حفلات بذكراه كل عام، بالرغم من مرور 85 عاما على وفاته، وماتزال اغنياته في الاذهان وفي الذاكرة العربية، كلما سمعنا فيروز تشدو (شط الاسكندرية ياشط الهوا).



الالماني بيتهوفن

الموسيقيان الأصمان
بيتهوفن وسميتانا

د: مصطفى يوسف / الأردن

هل يستطيع الموسيقار وهو سجين في صممه التام ان ينتج الحانا تكون مصدر اسعاد للعالم كله، برغم انه لم يستمتع بسماع نغمة واحدة مما يبدعه خياله في دنيا الفن والنغم؟

ذلك ما تجيب عنه حياة فنانين بائسين هما فوق القمم الشامخة من اعلام الموسيقى، اشتركا معا في محنة الصمم المريرة، انهما (لودفيج فان بيتهوفن) عبقري الموسيقى الخالد، والموسيقار(فردريك سميتانا) رائد الموسيقى القومية في تشيكوسلوفاكيا.

بيتهوفن... طفولة معذبة

قال (فكتورهوجو) اديب فرنسا الكبير: (مثل المانيا في قارة اوروبا، مثل الهند في آسيا، هي قلبها ومصدر فلسفتها وعلومها وفنونها كافة، ومن الابطال فيها اعلام الموسيقى، وتاج هؤلاء (بيتهوفن).

كان (يوهان) والد بيتهوفن مغنيا ، وظل طوال حياته مغنيا متواضعا، وتزوج (يوهان) من ارملة كانت تعمل وصيفة في البلاط، وكانت الثمرة الاولى لزواجهما طفلا، أما الطفل الثاني فهو ذلك الطفل المعجزة(لودفيج).. والمعتقد ان ولادته كانت في شهر كانون الاول(ديسمبر) عام 1770 بمدينة بون.

كان (يوهان) يعامل ابنه (لودفيج) بالشدة والغلظة، حتى لقنه العزف على آلة البيانو، وأصبح (لودفيج) ماهرا في العزف عليه، رغم الارهاق الشديد والقسوة، التي لاقاها من والده، الا انه اتقن العزف، وعندما بلغ بيتهوفن الحادية عشرة، قرر والده ان يعلمه العزف على آلة (الارغن) حتى نبغ فيها، وعندما بلغ الثالثة عشرة أخرجه والده من المدرسة، لذلك لم يكن يجيد الكتابة.. وفي ذات العام ظهرت له ثلاثة مؤلفات للبيانو من نوع (السوناتا) ، ثم سافر (لودفيج) على نفقة الأمير (مكسمليان) الى فيينا، حيث كان يوجد بها اهم اقطاب الموسيقى أمثال :هايدن وموتسارت، وذهب لودفيج الى موتسارت، وعزف امام موتسارت الحانا رائعة من خياله، آثار دهشة موتسارت واعجابه بهذه العبقرية الصغيرة.

اشراقة فى حياته

بعد وفاة والدته التي كان شديد التعلق بها، شاء القدر ان تكون هناك اشراقة في حياته، وكانت هذه الاشراقة هي تلك الفتاة المسماة (اليونورا) فقد كانت أهم وأكبر حب في حياة (بيتهوفن)، وسبب معرفته بهذه الفتاة هو انه كان يعلمها الموسيقى، وتعلم واكتسب بيتهوفن من (اليونورا) الكثير من الصفات النبيلة، واستمرت علاقته بها فترة طويله، وتطورت تلك العلاقة بينهما من صداقة حميمة جدا وبريئة، الى حب طاهر، ثم لكثرة سفراته ضاع هذا الحب.

وسافر الى فيينا وبعد هذه الرحلة، قام بتأليف ثلاث ثلاثيات، وكان ذلك عام 1795، وتشترك في اداء هذه الثلاثيات آلات البيانو والكمان، والكمان (الفيولنشيل) ونشر هذه الثلاثيات باسم عمله الاول، وألف السوناته المحزنة(الباتيتيك)، ولحن قصيدة(أولبيدا).

وفي عام 1797 لاحظ بيتهوفن ضعفا بحاسة السمع لديه، ولم يعرف احد بما اصابه حتى انتهى به المطاف الى الصمم التام. وفي عام 1807 قدم السمفونية السادسة (الرعوية) وهي وصف لحياة الريف، وهي اروع ما انتجه بيتهوفن، ولكن الفشل كان من نصيبه اذ استقبل النقاد

سميتانا

هذه السمفونية بفتور شديد، وفشل في حبه مع تلميذته (تريزا مالفاتى).. وساءت حالته النفسية والمادية، ثم سافر الى مدينة بوهيميا، حيث التقى الشاعر (جيته)... واشتدت ازمته المالية وفي ذلك الوقت ظهرت (السمفونية السابعة) لبيتهوفن، وهي استعراض موسيقي بارع لمهرجان من الفرسان، وتصوير لحياة شعب حربي، وظهرت بعد ذلك (السمفونية الثامنة)، وهي قطعة مسرحية تتجلى فيها روح الفكاهة.

وفي عام 1814 كان بيتهوفن قد بلغ الرابعة والاربعين من عمره وزاد صممه، وألف في تلك الفترة (السمفونية التاسعة) وهي أروع أنتاج موسيقي أخرج للناس حتى الآن، وأخلد الاعمال الموسيقية اطلاقا، وبلغ فيها بيتهوفن قمة مجده، وكانت هي السمفونية الاخيرة.

واصيب بيتهوفن بالتهاب رئوي بعد زيارة اخيه، وبعدها أصيب بحمى شديدة، وفي 26 اذار (مارس) عام 1827 رحل هذا الموسيقار العبقري عن الحياة وخرج يودعه 20 الف شخص، وستظل أعماله باقية والحانه تبعث الحب والامل في الناس.

فردريك ...عبقرية مبكرة

ولد(فردريك سميتانا) من اسرة عصامية، فوالده كان يعمل بصناعة المشروبات الروحية، وكان لايقرأ ولايكتب، ولكنه تعلم العزف على آلة الكمان، ورزق فرانس والد فردريك بخمس بنات، ثم رزق بعد ذلك بالطفل فردريك الذي ولد في اذار (مارس) عام 1824، وتعلم العزف على آلة الكمان مثل والده، وسجل له معلمه اول مؤلفاته عندما كان في الخامسة، وهي قطعة من نوع موسيقى الفالس، وفي السادسة عشرة من عمره قدم اولى حفلاته الموسيقية، وكان ذلك عام1830، عندما أقيم مهرجان للاحتفال بتاريخ تعميد فرانس الثاني، وانتقلت اسرته من مدينة (بوهيميا) الى مدينة أخرى، ودرس هناك الموسيقى وكون فرقة موسيقية مكونة من رباعي عزف، وبعد أن أتم دراسته الثانوية، انتج عام 1842 مقطوعة موسيقية، وبعدها سافر الى (براغ) رغم معارضة والده، وفي براغ عاش اربع سنوات اذ تتلمذ على يد أمهر عازف كمان (جوزيف بروكش)، وكان لاستاذه (بروكش) اكبر الاثر في ان يحتل سميتانا مكانة رفيعة بين اعلام المؤلفين، في الموسيقى،

سميتانا

ثم ارتبط بقصة حب مع فتاة اسمها (كتارنيا) وذلك عندما كان في العشرين من عمره، وخلد حبه لحبيبته في مجموعة من المؤلفات أطلق عليها اسم (مقطوعات صغيرة وارتجالات)، وكانت اسماء هذه المقطوعات: الطهر، الشجن، انشودي، السعادة، اللوعة، مقابلات. وعاش سميتانا ظروفا مادية صعبة، واراد انشاء معهد للموسيقى في مدينة براغ، فقام بعدة رحلات في انحاء تشيكوسلوفاكيا لكنها منيت بالفشل، وعندما اشتد به العوز والفقر، قرر انه ليس هناك من سقوم بمساعدته غير الموسيقار العبقري (فرانزليست).

صداقة قوية

لقد حل الفقر عقدة لسان سميتانا، واجرت الحاجة مداد قلمه فراح يسطر تلك المجموعة من مؤلفاته التي كان عنوانها (المقطوعات الست المميزة) وأهداها الى الموسيقار (ليست) ومعها طلب العون منه في رسالة مطولة، ورد الموسيقار العظيم (ليست) بصورة تدل على النبل، فقد وعد سميتانا بأنه سوف يطبع مقطوعاته التي اهداها له، وسيبذل جهده ليكون اجره عليها مجزيا، وبذلك فتح (ليست) لسميتانا باب المستقبل المغلق؛ ولم يحل (ليست) المشكلة بقرض يشعر به سميتانا بالدين والمذلة او يقتصر بحل مؤقت ؛ وفي عام 1848 تحقق امل سميتانا وافتتح مدرسة وعاش في بحبوحة من العيش وتزوج من محبوبته

(كتارينا كولار) وتوطدت اواصر الصداقة بين (فرانز ليست) وسميتانا وكان دائما ما يبعث انتاجه الى(ليست). ولكن القدر كان يقف له بالمرصاد؛ فماتت طفلتاه، ولم يبق له غير طفلته صوفي، ثم مات والده ، وبعده بسبع سنوات توفيت والدته ، ونتيجة هذه الفواجع قام بتاليف العديد من الثلاثيات التي تؤديها الة البيانو والكمان والفيو لنشيل، و في عام 1856 ، زار (ليست) مدينة براغ، حيث استقبله صديقه سميتانا وكان سميتانا يستمع كل يوم الى معزوفات صديقه (ليست) ولم يكن هذا العزف بهدف المتعة وانما كان يعد تحضيرا دراسيا يشبه الاعداد الجامعي ،مما ساعد سميتانا في تطوير انتاجه الفني.

وقرر بعد ذلك ان يهاجر الى السويد، واستقر بها خمس سنوات ،كان فيها رئيسا للجمعية الموسيقية ، ولم تنقطع الرسائل بينه وبين صديقه (ليست)، وزادت مؤلفاته ونجاحاته للمؤلفات الكبيرة للاوركسترا.

واخذ يحطم القاعدة التي كانت تلتزمها السمفونيات القديمة من ضرورة بنائها على اربع حركات، ورأى الا يخضعها في التركيب لغير مستلزمات التعبير الموسيقي الذي يهدف اليه، فالمعاني هي التي يصح لها ان تتحكم بالقالب وليس القالب هو الذي يتحكم بالمعاني.

الماني بيتهوفن

ورحلت زوجته مما اصابه بحالة شديدة من الحزن ،وسافر الى مدينة (فايمار) حيث التقى صديقه (ليست) وقدما معا اجمل الالحان والمعزوفات ،حيث كانا يقيمان معا حفلات مسائية يعرض فيها الكثير من مؤلفاتهما. ثم عاد الى مدينة براغ حيث قدم قصيدته السمفونية (معسكر فالنشتين)وقد صور فيها الاسواق التي تختلف عليها الوان المجتمع واستعرض مظاهرالاحتفالات الدينية، ومع تزايد الوعي القومي في المدن التشكية عاما بعد عام، سمح له سنة 1851 لاول مرة باقامة حفلات في مسارح براغ ، ورغم ذلك فقد وجد سميتانا الابواب جميعها موصدة بوجهه ، وفي عام 1862 رحل الى السويد لاقامة بضع حفلات بها ،وهناك احس في اذنيه لاول مرة باعراض المرض الذي انتهى به الى الصمم التام ، ولكنه عاد بعد شهور الى براغ ، وفي اثناء ذلك قدم الاوبرا الاولى باسم (البراندبنور جيون في بوهيميا) ، وهي تعبير صادق عن الموسيقى التشيكية التي ارتفع بها الى الذروة، ثم لحن اوبراكوميك فكاهية- وكانت باسم (الخطيبة المبيعة) ،وتم تعيينه بعدها رئيسا للمسرح ، ثم قام بتأليف اوبرا داليبور) وبعد ذلك اوبرا (ليبوسا)، ثم اوبرا(ارملتان). وبينما كان يواصل جهده العبقري في التأليف الموسيقي ، كان يعاني الصمم ، بالاضافة الى هجوم النقاد عليه، وعام 1874 اصبح الفنان في صمم تام ،واضطر الى مغادرة مدينة براغ وعاش مع ابنته، وتدهورت اوضاعه المادية ، وكانت اخر مؤلفاته عام 1880 هي اوبرا (حائط العفريت).

ما أعظم الصديق الذي يوفي صديقه حقه حين تقسو الظروف، ويقف بجانب سميتانا صديقه الوفي (ليست) ذو القلب الكبير والفن العظيم ، ويعلن (ليست) انه سيقدم حفلا يكون دخله لمعونة الفنان (سميتانا)الذي كان يذهب للاطباء لعلاج الصمم لكن دون فائدة.

تفاقمت حالة سميتانا حتى فقد ذاكرته، ويوم بلوغه سن الستين كان غائبا عن وعيه اطلاقا ، واصبح ضعيف البنية ، وفي عام 1884 رحل عن الحياة ، حيث دفن في مدينة براغ التي اقامت له جميع مراسيم الدفن اللائقة به،حيث حمل جثمانه الى مقابر العظماء..... وبكاه صديقه الحميم (فرانز ليست)الذي تأثر بهذا المصاب تأثرا كبيرا.

دور الأسرة والمجتمع في التنشئة الموسيقية

محمد الهزاع الربيع / الأردن

أثبتت الدراسات العلمية والأبحاث التربوية المتخصصة، أن الموسيقى بألوانها وإشكالها المختلفة تعد من أهم الوسائل التي تساعد على تطور الطفل، ونموه السليم وتكوين شخصيته المتميزة. وتشكل له طريقته التي تساعده على اكتشاف العالم والناس الذين يحيطون به، ولا تتوقف فوائد الأنشطة الموسيقية عند هذا الحد فهي طريقة ناجحة في تنمية قدرات الطفل الإدراكية والجسمية والاجتماعية والحسية . يكتسب من خلالها الطفل القيم والمعارف والمهارات التي تؤهله للاندماج في الحياة .

كما أن لدى الطفل نشاطاً كبيراً بحاجة بين فترة وأخرى لإفراغ شحنات نشاطه الداخلي؛ لان الحركة والنشاط والتسلية تؤدي دوراً أساسيا في اكتمال نموه.

ولقد تطورت الموسيقى بتطور الإنسان الذي أحس بأهميتها وتأثيرها عليه حتى أصبحت تحتل مركزاً تربويا هاما.

وقال الفيلسوف اليوناني أفلاطون معبرا عن أهمية الموسيقى في التربية : « إن الموسيقى اقوى أداه تربوية لان الإيقاع وتوافق الأصوات يشقان طريقهما إلى أعماق النفس البشرية ويكسبانها جمالا وفضلا دائمين»؛ كون الأطفال شديدي الحساسية نحو الموسيقى، التي لها قدرة كبيرة في تشكيل شخصية الطفل، وتتميز الموسيقى أيضا بقدرتها على التأثير في أدق انفعالاته والتعبير عن أحاسيسه وعواطفه ومصاحبته في اغلب لحظات وجودة بدءًا من إنصاته لدقات قلب أمه ، فالعناية بالطفل تبدأ من مرحلة التكوين فتصاحب الموسيقى الجنين منذ الحركة الأولى حتى توقف النبض. وينمو الطفل وتنمو علاقته بالموسيقى .

إن لعب الأطفال يكاد يتماثل مع الإبداع الفني، ووجه التماثل يكمن في عدم الإكراه والبحث عن المنفعة لدى الطفل كما الفنان الذي يبحث عن الابتكاروالخيال والعفوية.

وللنشاط الموسيقي دور في تنمية التوافق الحركي والعضلي في النشاط الجسماني ، بتأدية مجموعة من المهارات الحركية ، إضافة إلى تدريب الأذن على التمييز بين الأصوات المختلفة، وتنمية هذه الجوانب الجسمية من خلال أنشطة موسيقية متعددة كالتذوق الموسيقي والغناء والإيقاع الحركي، والعزف على الآلات الموسيقية المختلفة.

وتعمل التربية الموسيقية على تنمية الإدراك الحسي

والقدرة على الملاحظة وتنمية الذاكرة السمعية وتسهيل التعلم وتلقي المواد الدراسية .

وعند ممارسة الطفل للغناء والألعاب الموسيقية فإن ثقته ببنفسه تتعزز، ويعبر عن انفعالاته وأحاسيسه بلا خجل وتتوطد علاقته مع اقرانه .

ودعا الموسيقار النمساوي(كارل أورف)(carl orff) الى أن يتعلم الطفل الموسيقى في البداية بكل حرية من خلال الاستماع واللعب قبل ان يتقيد بالقواعد والنظريات.

كما دعا الى التعليم الموسيقي عن طريق اللعب والغناء غير المنظم ثم التحول إلى اللعب والغناء المنظم؛ لاثارة خيال الأطفال واستغلال الطاقة الحركية عندهم ، والاستماع إلى الأغاني الشعبية والقصص، ومحاكاة هذه الأغاني من خلال التصفيق والركض والألعاب الإيقاعية المختلفة ، وصولا للتطور بالإيقاع والغناء مع نمو الطفل، والتدريب على الأداء الجماعي وغناء بعض النغمات الموسيقية، وتصفيق إشكال إيقاعية من خلال مجموعات.

وربما تظهر علامات الموهبة والقدرة الموسيقية عند الطفل في سنوات مبكرة من عمره ، وربما استطاع الغناء بصورة سليمة في عمر مبكر، بينما لا يستطيع الكبير اكتساب هذه المهارة.

وأظهرت العديد من الأبحاث أن عازفي (الكمان والبيانو) ظهرت موهبتهم في السنوات الخمسة الأولى من عمرهم مثل:بجانيني وشتراوس وموتسارت، فالموسيقى

إذا ما وظفت بطريقة سليمة فإنها تفرز لنا جيلا محترفا يمارس دوره ونشاطه بكل ثقة واقتدار.

وفي العصر الحديث زاد اهتمام الناس بالموسيقى واعترفت أكثر الأمم بفضلها كأداة تهذيب للفرد وتماسك المجتمع، وتنقية أذواق الافراد بالصفات الانسانية الرفيعة، و يقول الشاعر العربي (معروف الصافي):-

إن رمت عيشاً ناعماً ورقيقا

فاسلك إليه من الفنون طريقا

وأجعل حياتك غضة بالشعر

والتمثيل والتصوير والموسيقى

ويقول الشاعر أيضا:ـ

ارقى الشعوب تمدناً وحضارة

من كان منهم في الفنون عريقا

فالفنون بشكل عام تعد احد أهم المعايير للحكم على مستوى تقدم الأمم ثقافياً وحضارياً، والفن ابن الذوق الرفيع والحس المرهف، ومن سما ذوقه فانه يعشق الفضائل ومكارم الأخلاق.

والفنون الجميلة بدءًا من الكلمة ومرورا بالموسيقى والغناء والنحت والرسم والتمثيل توظف لغايات تربوية وأهداف إنسانية سامية، لذلك فإن الفنون مثيرات جميلة، والجمال مثير قوي، وله تأثيره على العقل والروح والوجدان .

ولننظر إلى الجانب الوظيفي للفنون فهي رمز كبرياء الأمم، وهي وليدة الذوق السمح الرفيع؛ كونها تسمو بإنسانية الإنسان وتصرع أنانيته وعدوانيته وتحيلها إلى محبة وسلام و وئام .

والموسيقى والغناء تحافظان على عادات الشعوب وتقاليدها وثقافتها بشكل عام، وتحقق الأهداف المنشودة من عزة وحماس وتذوق جمالي، فالغناء مثلا فن تشاركي تشترك فيه أكثر من حاسة وأكثر من طرف، لذلك كان الغناء كالموسيقى علاجاً لكثير من الامراض، كما أنها تزيد من إنتاجية العاملين وتبث فيهم شعوراً بالراحة والطمأنينة والانسجام مع النفس، واثبت العديد من الأبحاث أن للموسيقى دورا مهما في زيادة الإنتاجية في كل مناحي الحياة .

وعليه، فقد أدخلت الموسيقى ضمن المناهج الدراسية المقررة في المدارس، لما لها من دور في المحافظة على الثقافة العربية .

والاهتمام بالتراث الموسيقي وتوظيفه في التربية الموسيقية والاطلاع على الثقافة الموسيقية لدى الشعوب الأخرى يعمق التواصل مع المجتمع ويسهم في إرساء السلام والمحبة بين الناس جميعاً .

كما أن للموسيقى جانبا ترويحيا يساعد في بث روح إيجابية للعملية التعليمية التعلمية، اذ إن تعليم الموسيقى تكسب الطلبة مهارات وقدرات على التركيز والمساعدة في حفظ المباحث الأخرى.

وللمنهاج الموسيقي دور مهم في تشكيل شخصية الطالب وتعميق ثقته بنفسه ومساعدته على احترام الآخرين، وإدراك قيمة الوقت والمشاركة في العمل الجماعي لإكسابهم مهارات عديدة منها :ـ

- مهارة الأداء و الاستماع والتذوق والنطق والقراءة والتحليل مما يساعد على الإبداع والحصول على معرفة موسيقية ومهارات وقدرات تؤهله للارتقاء بمستواه الفني والعلمي، وفهم نماذج من الثقافة الموسيقية العالمية، والمساهمة في رفع مستوى الذوق الموسيقي للمجتمع، والوعي بأن الموسيقى تسهم في تحسين المستوى الاقتصادي للفرد ، بالإضافة إلى دورها الترويحي .
- تشغل مسألة التعليم الموسيقي جانباً هاماً من تفكير المربين والمسؤولين والمختصين في المناهج التعليمية، وفي هذا الصدد تطرح مجموعة من الأسئلة نفسها، وهي:ـ
- هل يقتصر المنهاج المقرر على تعليم الطفل الأناشيد ومبادئ النوتة الموسيقية؟
- هل الأسلوب النظري وحده يساعد على تنمية قدرات الطفل الإبداعية ؟
- كيف يمكن تعميق المفاهيم النظرية لدى الأطفال في سن مبكرة للكشف عن مواهبهم؟
- هل تعليم الأطفال العزف على إحدى الالات الموسيقية عمل ترفيهي أم هدف تربوي؟

- هل تعليم أطفالنا العزف في سن مبكرة يخدم مسألة رفض الغث وقبول السمين من الأغاني مستقبلاً ؟ فجميعنا يعلم بالخطر الكامن في سرعة وصول مثل هذه الأغاني إلى كل بيت.
- هل هذا هو الجيل المثقف موسيقيا الذي ينتظره فنانونا الحقيقيون الذين يسعون إلى تطوير موسيقانا حيث سيجدون من يصغي إليهم ويتذوق موسيقاهم ؟ أم هذا هو الجيل الذي ننتظره نحن للتطوير الحقيقي لموسيقانا ؟
- أين معلم الموسيقى الذي يمكن تحقيق كل هذا... وان وجد كيف نشجعه ونجزل له العطاء مقابل عمله الإبداعي لضمان الاستمرار....وهل هناك العدد الكافي منهم ؟
- كيف يمكننا ان نصل إلى أكبر عدد من الأطفال الموهوبين من مختلف الشرائح الاجتماعية وليس من القادرين على شراء الآلة الموسيقية فقط.

أتصور أن العلاج لكل الطروحات الآنفة الذكر يتمحور حول مسارات أوجزها بما يلي :-

- تأمين الكادر الموسيقي المختص من معلمين ومعلمات لكل المدارس .
- تطبيق منهاج التربية الموسيقية المعتمد من وزارة التربية والتعليم .
- تأمين قاعات خاصة مجهزة بالآلات الموسيقية التي تخدم المنهاج والنشاط الموسيقي بحيث تكون هذه القاعات معزولة صوتياً منعاً للازعاج.
- إثراء التربية الموسيقية بعقد الدورات التدريبية لتطبيق المنهاج .
- تأمين الأجهزة التالية : مسجل وكمبيوتر، وداتا شو، لعرض الوسائل التعليمية الموسيقية، جهاز صوت مناسب وميكرفونات وستا ندات .
- ابتعاث الطلبة الموهوبين والراغبين لدراسة الموسيقى للجامعات الأكاديمية مثل : جامعة اليرموك ، والجامعة الأردنية؛ لسد النقص الحاصل من هذا التخصص.
- تخفيض رسم الساعة الدراسية لتخصص الموسيقى في الجامعات .

- إيفاد معلمي الموسيقى المتميزين للخارج لاكتساب الخبرات التعليمية .
- المشاركة في الندوات الموسيقية والمهرجانات العربية والعالمية.
- إصدار كتيبات تتناول كلمات ومدونات موسيقية للإعمال الغنائية المشاركة في كل من: مهرجان أغنية الطفل، الحد من حوادث المرور ومهرجان الأغنية الوطنية المدرسي. ليسترشد بها المعلمون، إضافة توزيع مقطوعات موسيقية بسيطة تناسب المرحلة العمرية للطالب .
- تجسير العلاقة بين المعلم والمسئول والمؤسسات الموسيقية والأكاديمية ،عن طريق إصدار نشرات مشتركة وعقد ندوات موسيقية .
- المشاركة في الفرق الموسيقية المحلية مثل :الفرقة الموسيقية لوزارة التربية والتعليم ، وفرقة النغم العربي لنقابة الفنانين الاردنين، كون العديد من معلمي الموسيقى هم أعضاء في النقابة، وفرقة اربد للموسيقى العربية، وفرقة الفحيص للتراث الشعبي؛ لتميز هذه الفرق في مستواها الفني بما تقدمة من ألوان موسيقية وغنائية ، تسهم في إكسابهم المهارات والخبرات الموسيقية .
- العمل على إنشاء قاعات خاصة بوزارة التربية والتعليم تخدم المسرح المدرسي والنشاط الموسيقي لإقامة الاحتفالات والمهرجانات المختلفة.
- العمل على إنشاء الفرق الموسيقية المدرسية في كل مدرسة يتوفر بها معلم موسيقى.
- تشكيل الفرق الموسيقية المركزية لكل مديرية من مديريات التربية، يكون أعضاؤها من معلمي ومعلمات الموسيقى والطلبة الموهوبين والمتميزين في مجال الغناء والعزف.

ولهذا حان الوقت كي نتطرق إلى أهمية الموسيقى للطفل بواقعية وصراحة ونترجم أقوالنا الى أفعال ملموسة وبوسائل حسية لنصل بأطفالنا إلى ما نرجوه لهم . فلا يوجد طفل دون موهبة ، والمهم هو ايقاظها ودفعها للوجود، ثم تنميتها ورعايتها وتطويرها، باستخدام الوسائل التعليمية المناسبة والآلات الموسيقية المناسبة، ولأن الطفولة السعيدة ترسم صورة مستقبل سعيد وتتقبل الثقافة والعلوم بيسر وقابلية مدهشة .

لذا كم هو جميل وخلاق ومفيد أن يكون من أهداف الأسرة و المربين والمعنيين مساعدة التلاميذ وخاصة الأطفال على تعلم الموسيقى عزفاً وغناءً بأسهل الطرق وتنمية قدراتهم الموسيقية والإبداعية من اجل الارتقاء بالحس الجمالي ، ونشر الموسيقى في رياض الأطفال والمرحلة الابتدائية والمرحلة الثانوية على أوسع نطاق، لأن هذا سيكشف عن أكبر عدد من الموهوبين الذين قد يكونون في أقصى المدن والأرياف، وربما يظهر منهم عمالقة في جيل الغد .

وقد أدخلت الموسيقى ضمن المناهج والانشطة الموسيقية في الأردن ، وجاءت هذه الأنشطة الموسيقية في مضمونها منسجمة مع فلسفة التربية والتعليم ، لتعمل على نمو الطلبة وتكاملهم من النواحي البدنية والعقلية والاجتماعية والروحية.

وتعمل وزارة التربية والتعليم على اكتشاف المواهب الموسيقية والغنائية ونواحي الإبداع لديهم من خلال المشاركة في المسابقات الموسيقية، والمهرجانات كمهرجان أغنية الطفل ومهرجان الأغنية الوطنية ومهرجان الأغنية الشعبية المدرسي، حيث يتم تعزيز وتكريم الفائزين والمبدعين من الفنانين الصغار ضمن احتفالات تقام لهذه الغاية.

وتعزيزاً للدور الذي تقوم به وزارة التربية والتعليم في الاهتمام بالموسيقى وبالنشاط الموسيقى فقد شارك وفد من طلبتها في المهرجان الموسيقى الدولي للأطفال الذي عقد في تركمانستان خلال الفترة من 5ـ2012/11/13 ، والذي شارك فيه نحو 34 دولة ، وكان لمشاركة الأردن في هذا المهرجان الدولي وقع جميل في عرض الفلكلور الأردني وتقديمه بشكل متقن وممتع لاقى استحسان الدول المشاركة في المهرجان، وبخاصة ان أطفال الأردن هم الوحيدون المشاركون من الدول العربية.

المراجع:ـ

ابومعالي،عبد الفتاح ، دراسة في أناشيد الأطفال وأغانيهم ،دار البشير،ط1، عمان،1986.

وزارة التربية والتعليم ، الإطار العام والنتاجات العامة والخاصة لمنهاج الموسيقى ،2006.

الربيع ،محمد الهزاع ، الأنشطة الموسيقية المدرسية في وزارة التربية والتعليم،(بحث) ، 2009.

سليمان، محمد علي، الموسيقى بين التربية وطرق التدريس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1 1982

نصير، تماره ، الموسيقى وأثرها في تنمية قدرات الأطفال ،(بحث ، 2009.

وزارة التربية والتعليم ، خطة النشاط الموسيقى ، 2012 .

حداد ، رامي ، منهجية كوداي في توظيف الغناء الشعبي ،(بحث) ، 2009.

بن علي ،الحسن بن احمد ، كتاب كمال أدب الغناء، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1975.

فن الفيديو آرت

ليس بمقدور الفنان الحقيقي أن ينسلخ عن محيطه وواقعه وألاّ يستخدم الأدوات التقنية الطاغية على المشهد الحياتي من حوله، ومن الحكمة أن ينخرط الفنان في أجواء هذه التقنية وتوظيف أدواتها في خلق بيئة فنية جديدة تواكب روح العصر.

لقد ظلّت الفنون التقليدية (التشكيل) أسيرة الطقوس المألوفة لدينا، وغدت حبيسةَ الأطر الجامدة، دون التطلُّع للتطور المتسارع على سائر الأصعدة.

فقد أخذت دائرة ثورة المعلومات بالتسارع منذ زمن، واستطاعت بعض الاتجاهات الفنية توظيف هذا التطور محاوِلَةً خلق بيئة فنية جديدة، من خلال الاستفادة من تجارب السينما التي دخلت عالم المعلوماتية وأصبحت ركناً أساسياً في صناعتها.

وقد برز فن "الفيديو آرت" في الساحة الفنية بوصفه أحد أكثر الأنماط الفنية حداثةً، وأصبح له رواده ومتذوقوه في الآونة الأخيرة، تاركاً الباب مفتوحا على مصراعيه للتساؤل والتفكير، كونه يقدم خدمة كبيرة كأداة تعبيرية يلجأ إليها الفنان لإيصال رسالته الفنية بشكل فلسفي لا يستطيع العمل البنيوي أن يحققه ضمن شروطه التقليدية، إذ بإمكان الفنان استحضار العوالم غير المرئية في العمل التقليدي وتوظيفها ضمن السياق الفني مستفيداً من أدواتها التقنية ومُخضِعاً إياها لشروط العمل الفني لتحقيق الحلم المرجوّ.

وقد نأى فن «الفيديو آرت» بنفسه عن طقوس العمل السينمائي، إذ ليس بالضرورة أن يتقيد بالشروط المألوفة للسينما من حيث الحوار والممثلين والديكور، واستطاع أن يجد لنفسه مساراً مختلفاً عنها، علماً أن هذا الفن أتاح فرصة جديدة للعاملين في هذا المضمار للتعبير عن ذواتهم وإفساح المجال لخيالهم في التحليق، يشمل ذلك الفنيين المشتغلين فيه كالجرافيكيين، وفنّيي الصوت والإضاءة والديكور وسوى ذلك.

ولعل صناعة السينما في البلاد العربية أثّرت سلباً على هذا الفن، حيث ان «الفيديو آرت» ما يزال في بداياته في منطقتنا العربية قياساً بالبلدان الغربية، رغم أنه يشهد اهتماماً من الفنانين والجاليريهات ودُور العرض التي تقيم معارض مكرّسة له في الآونة الأخيرة.

مدير التحرير

يوسف الصرايرة